



Т.Н.



М. Э. МАТЬЕ

ИСКУССТВО
ДРЕВНЕГО
ЕГИПТА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАД · МОСКВА · 1961

Историю возникновения и развития искусства Древнего Египта можно проследить на огромном протяжении времени — свыше четырех тысяч лет. Уже благодаря этому изучение египетского искусства представляет большой интерес, так как мы можем выяснить пути становления искусства в одном из первых в истории человечества классовых обществ и установить затем отражение в нем тех изменений, которые происходили в жизни египетского рабовладельческого общества.

Но независимо от этого египетское искусство интересно и важно своими прекрасными памятниками непреходящего художественного значения и тем, что многое было создано египетским народом в истории человечества впервые. Египет первым в мире дал монументальную каменную архитектуру, замечательный своей реалистической правдивостью скульптурный портрет, высокого мастерства изделия художественного ремесла. Египетские зодчие и скульпторы великолепно владели обработкой камня, которым была так богата страна. Об этом явно свидетельствуют созданные ими гигантские гробницы фараонов — пирамиды, обширные колонные залы храмов, высеченные из цельных глыб камня огромные обелиски, колоссальные монолитные статуи, достигающие до 1000 тонн веса. И в то же время египтяне путем длительных поисков и накопления навыков довели до высокого совершенства художественные ремесла — резьбу по дереву и кости, различные виды обработки металла, тончайшие ювелирные работы из золота, серебра и самоцветов, изготовление цветного стекла и фаянса, тонких прозрачных тканей. Эти работы замечательны сочетанием изумительного вкуса в выборе формы и материала с необычайной тщательностью выполнения, доходившей до того, что для инкрустации иного ларца требовалось до 20 000 вставок из кусочков слоновой кости и эбенового дерева.

Египетское искусство — это новый, важный этап по сравнению с искусством первобытнообщинного строя. Оно ценно конкретным изображением действительности и вниманием к человеку, тем, что оно впервые отразило сложный в своей противоречивости мир классовых отношений.

Огромной заслугой египетского искусства было освещение внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. Горе родных и друзей, оплакивающих смерть близкого человека, послужило темой многих сцен, где с потрясающей силой и разнообразием показаны рыдающие, в отчаянии заламывающие руки или бьющие себя в грудь люди. Не менее наглядно выражается бурная радость домохозяев по случаю награждения хозяина дома, ужас врагов, бегущих от египетских колесниц, нежная взаимная любовь членов семьи. Впервые в мире египетское искусство привлекло внимание к такому глубоко человеческому чувству, как материнство, и высоко подняло его, закрепив в облике Исиды с младенцем Гором. В возникшем на почве народной мифологии образе Исиды издревле сосредоточивались чаяния тысяч египетских матерей, веривших, что она может так же избавить от болезней и смерти их детей, как по легенде она спасла от смертельной опасности своего сына. Не случайно вокруг Исиды наслоилось много народных сказаний, в которых она, в первую очередь, изображается матерью, бесконечно любящей своего ребенка. Как любая египетская мать, Исида при виде лежащего замертво сына начинает звать на помощь и „метаться, как рыба, брошенная на жаровню“. Характерно, что по этим сказаниям Исиде в ее несчастьях помогают бедняки: в одном случае первыми прибегают на ее зов рыбаки, в другом — когда богатая женщина закрыла двери своего дома перед Исидой — ее пустила ночевать бедная рыбацкая. Понятно, что и созданный искусством образ Исиды-матери был так распространен в широких массах населения до конца истории Египта, а впоследствии сыграл несомненную роль в сложении христианской иконографии.

При изучении египетского искусства необходимо учитывать те причины, которые привели к возникновению и длительному сохранению некоторых его особенностей. С образованием классовых отношений оно стало средством идеологического воздействия на сознание эксплуатируемых масс в целях укрепления и возвеличивания власти фараона и рабовладельческой верхушки общества. Пути развития египетского искусства были в значительной степени обусловлены его постоянной зависимостью от религии, что происходило из сравнительно медленного развития египетской культуры. Известная застойность характера древнеегипетского рабовладельческого общества объясняется тем, что основа его хозяйства — земледелие было построено на искусственном орошении, при котором на протяжении всей истории сохранилось значение общины.¹

Эта застойность исторического процесса и особенно характерный для древнеегипетского общества медленный отход от форм родового строя и сравнительно длительное сохранение ряда пережитков этого строя в классовом обществе объясняют и наличие многих пережитков родовой идеологии в идеологии рабовладельческого Египта. Важность

роли этих пережитков станет ясной, если мы вспомним такие явления в культуре Египта (к тому же игравшие определенную роль на всем протяжении его истории), как культ предков, культ фетишей, культ животных, пережитки матриархата в праве и обычае, перенесение на фараона всего цикла представлений о племенном вожде и, как следствие этого, наличие не только культа умерших царей, но и связанной с этими представлениями целой сложной обрядности всего царского обихода, вспомним, наконец, огромную роль магических верований и колдовской практики в религии египтян.

В этих условиях при давящей деспотической власти фараона в Египте не было почвы для сколько-нибудь значительной свободы личности. В то же время длительное сохранение религиозного объяснения окружающего мира препятствовало возникновению иных объяснений, и человек по-прежнему оставался подчиненным „постановлениям богов“. Таким образом, в Египте не произошло и не могло произойти широкого развития стихийно-материалистического миропонимания, как это было в Греции.² И даже несомненное заимствование греческими философами из Египта ряда ценных сведений, переработанных ими и использованных затем при построении их систем, не снимает глубокой разницы в характере египетской и греческой философии. Реальное познание мира не стало основой философского мировоззрения египтян, и если в определенные исторические моменты у отдельных людей и появлялись сомнения в правильности жреческих учений и даже в существовании загробного мира (см. ниже, стр. 172), эти сомнения не нашли широкого философского обобщения. Египетские мудрецы учили: „...то, что случается, это — повеление бога“ (Птаххотеп) и „бойся согрешить против бога и не спрашивай о его образе!“ (Ани).

Естественно, что в этих условиях мы не найдем в Египте почвы для развития свободной личности. Вспомним, что писал Энгельс: „...свобода воли означает не что иное, как способность принимать решения со знанием дела... Следовательно, свобода состоит в господстве над самим собой и над внешней природой, основанном на познании естественной необходимости; значит, она является необходимым продуктом исторического развития“.³

Ленин указывает: „...развитие сознания у каждого отдельного человеческого индивида и развитие коллективных знаний всего человечества на каждом шагу показывает нам превращение непознанной „вещи в себе“ в познанную „вещь для нас“, превращение слепой, непознанной необходимости, „необходимости в себе“, в познанную „необходимость для нас“.⁴

Но мы уже видели, что темпы роста общественного (а равно и индивидуального) сознания в Древнем Египте задерживались общей застойностью исторического развития рабовладельческого общества в долине Нила, и понятно, что в этих условиях в Египте не было возможности для свободы индивидуального творчества, равно как не было почвы для развития реалистического искусства в таких масштабах, как это имело место в Греции. Поэтому Маркс, говоря, что „предпосылкою греческого искусства является

греческая мифология, то есть природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией“, — добавляет: „...не любая мифология и не любая бессознательно-художественная переработка природы (здесь под последнею понимается все предметное, следовательно, включая общество). Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства“.⁵

В свете всего сказанного становится понятной та характерная особенность египетского искусства, на которую обратили внимание еще греки и римляне, а именно — длительное следование принятым в древности образцам. Причина этого явления заключается в том, что религиозные воззрения, складывавшиеся в своих основных чертах вместе со сложением классового рабовладельческого общества, закрепили как обязательный облик древнейших памятников египетского искусства, почти целиком имевших религиозное назначение. Поскольку и на протяжении всей последующей истории Древнего Египта памятники искусства в своем большинстве имели также религиозно-культовое назначение, творцы этих памятников были обязаны следовать установившимся законам, что мешало развитию их творчества, хотя, конечно, как мы увидим ниже, не могло остановить это развитие.

Изложенное помогает нам понять, почему в искусстве рабовладельческого Египта сохранились такие черты, которые еще восходили к искусству доклассовому⁶ и были закреплены традицией как канонические и обязательные. Таковы, например, изображения предметов, фактически невидимых художнику, но присутствие которых в определенном месте данной сцены известно (рыб, гиппопотамов и крокодилов под водой); расчленение кажущейся единой массы на схематическое изображение ее частей (передача листвы деревьев в виде множества условно стилизованных и условно же расположенных листьев); сочетание в одной и той же сцене разных точек зрения при изображении разных частей этой сцены — так, дорога, окаймленная деревьями, рисуется как бы с птичьего полета в виде полосы, по обе стороны которой и притом корнями к ней рисуются уже профильные изображения деревьев, наряду с профильными изображениями людей, зверей, растений, зданий. Пруды и каналы тут же даются с птичьего полета, а в сценах ловли рыб и водяных птиц фигуры рыбаков и охотников даются в профиль, сети, которые они тянут, — с птичьего полета, а пойманные в эти сети рыбы или водяные птицы — опять в профиль; жертвенник всегда рисуется в профиль, а находящиеся на нем жертвоприношения — над ним и частично в плане, а частично в профиль. Фигуры птиц изображаются в профиль, а хвосты их в фас, причем у летящей птицы голова и туловище даются в профиль, хвост сверху, а оба крыла в фас, в профильных изображениях рогатого скота рога показаны в фас; у фигуры человека — голова в профиль, глаз в фас, плечи и руки в фас, ноги в профиль.

Пережитком религиозных представлений доклассового общества явилось и сохранение в искусстве рабовладельческого Египта веры в магическую связь всего изображаемого с тем, кто изображен.

Необходимость следовать принятым канонам вызвала создание письменных руководств для художников. Соблюдение канонов обусловило и технические приемы египетских мастеров, рано применявших сетку для точного перенесения на стену нужного образца. Сохранились деревянные доски, на которых по разграфленному сеткой фону нанесены рисунки отдельных фигур, которые художники затем соответственно переносили на разграфленные более крупными клетками поверхности стен. Следы таких клеток на стенах также сохранились. Удалось установить, что в Древнем царстве стоящая человеческая фигура делилась на шесть клеток, в Среднем и Новом — на восемнадцать, в Саисское время — на двадцать шесть, причем строго определенное количество клеток отводилось на каждую часть тела. Соответственные канонические образцы существовали и для фигур животных, птиц и пр.

Не следует, однако, думать, что египетское искусство было полностью сковано канонами и не менялось в течение своего многовекового существования, что личность египетского художника не играла никакой роли в развитии искусства. Разумеется, египетское искусство, как и искусство каждого народа, хотя и медленно, но развивалось и изменялось в зависимости от конкретных перемен в исторической обстановке, отражая и новые требования, выдвигавшиеся в связи с этими переменами, и борьбу различных социальных слоев, и то значение, которое имели целые художественные школы и отдельные мастера, сумевшие проявить свою творческую роль даже в пределах канонических рамок. Памятники сохранили нам много имен замечательных творцов египетского искусства.

Да и вообще не только в искусстве отдельные выдающиеся личности играли определенную роль. Вспомним хотя бы изобретателя уточненных водяных часов Аменемхета⁷ или летописца Джануни,⁸ вспомним и о том, каким уважением были окружены в Египте личности тех „мудрецов“, изречения которых сохранялись из поколения в поколение и о которых замечательный текст „Ответа на „Песнь арфиста““ говорит следующее: „...имена их пребывают вовеки, (хотя) они отошли, закончили свои жизни и неизвестно уже потомство их. А ведь они не делали себе пирамид из бронзы с надгробными плитами из железа. Они не заботились о том, чтобы оставлять наследниками детей (которые бы) произносили их имена, но они сделали своими наследниками писания и поучения, которые они сотворили. Они поставили себе [свиток] вместо чтеца и письменный прибор вместо „любящего сына“. Книги поучений стали их пирамидами, тростниковое перо — их ребенком, поверхность камня — их женой... И для них (тоже) были сделаны двери и залы, но они развалились. Их жрецы (ушли), их надгробные плиты покрылись прахом, их комнаты забыты. Но имена их произносятся из-за писаний, которые они сотворили, ибо они были прекрасны, и память того, кто сделал их, (пребывает) вовеки... Человек погиб и тело его стало прахом, и все его близкие умерли, но вот писания делают то, что вспоминается он в устах чтеца, ибо полезнее свиток, чем дом строителя, чем молельня на западе; лучше он, чем укрепленный замок и чем плита, посвященная

в храм. Разве есть подобный Хардедефу? Разве есть другой, подобный Имхотепу? Не было среди близких нам подобных Нефери и Ахтою, этому их главе. Я напоминаю тебе имена Птахемджедхути и Хахеперрасенеба. Разве есть другой, подобный Птаххотепу и Каиресу?.. Они ушли, и имя их (было бы) забыто, но писания заставляют их помнить“.⁹

Таким образом, индивидуальное творчество в различных отраслях культуры — будь то изобразительное искусство, наука, философия или литература — несомненно имело место в Древнем Египте, и талантливые зодчие, скульпторы, живописцы и „мудрецы“ в определенной степени, безусловно, проявили свои личные способности, внося нечто новое в свою область творчества.

СЛОЖЕНИЕ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА

(Конец V—IV тысячелетие до н. э.)



Жизнь человека в долине Нила прослеживается с глубокой древности. От окрестностей Каира на севере до Асуана на юге найдены памятники, относящиеся к разным этапам каменного века, начиная от нижнего палеолита.

Остатки селений и кладбищ раскрывают наглядную картину последовательного развития жизни древнейших обитателей Египта, их тяжелую борьбу за самую возможность этой жизни, освоение необходимых навыков в трудовой практике, постепенное подчинение себе сил природы, животного и растительного мира.

От собирательства к мотыжному земледелию, пахоте на быках, затем к сооружению каналов и плотин, искусственному орошению земли; от скорлупы страусового яйца или выдолбленной тыквы — к глиняному сосуду, сначала вылепленному от руки, а позднее на гончарном круге; от грубых каменных рубил — к тончайшим кремневым пожам и великолепно отполированным нефритовым топорикам; от камня и палки — к луку, стрелам, копьё; от камня к металлу — так от поколения к поколению совершенствовались и изыскивались новые приемы, осваивались новые материалы.

Анализ памятников позволяет проследить не только изменения в хозяйстве первобытнообщинного строя — рост примитивного земледелия и скотоводства при сохранении большого значения охоты и рыбной ловли, но и развитие социальных отношений.

Плодородие почвы, образовавшейся из наносного ила, обеспечивало пропитанием не только людей, занятых обработкой земли; это способствовало раннему возникновению

эксплуатации чужого труда. В отдельных общинах появилось земледелие, основанное на искусственном орошении, и стал применяться труд рабов, что обостряло неравенство внутри общины.

Первыми жилищами человека в долине Нила были ямы и пещеры. Из натянутых на шесты шкур и плетенок делались навесы и шатры.¹ Постепенно стали строить хижины из глины и тростника; появляется и кирпич-сырец, преимущественно применявшийся для нижней части стен. Крышей служили циновки. Глинобитный пол и стены покрывали также циновками.

В селениях были обнаружены и различные предметы. Еще больше их было найдено в могилах, которые устраивались по образцу древнейших жилищ в ямах. Завертывание трупов в шкуры, циновки, а иногда и ткани, наличие в могилах зерна, сухих улиток, сосудов, оружия и предметов быта говорит о стремлении снабдить умершего родича всем необходимым для существования в каком-то потустороннем мире. Эти верования были одним из звеньев общего сложного процесса осмысления древними обитателями нильской долины окружавшей их действительности. Вследствие отсутствия знаний о подлинной связи явлений и бессилия человека в борьбе с природой, а позднее и с общественным гнетом, представления о мире носили фантастический характер.² Сложившиеся на этой основе верования и обряды тесно переплетались со всеми проявлениями человеческой деятельности. Опасности и тяготы существования, успехи и неудачи ставились в связь и зависимость от явлений природы, от зверя, растения, камня, палки. Большую роль играли представления о взаимоотношениях людей с умершими родичами, которые считались естественными покровителями и защитниками своих потомков, но могли стать и их грозными врагами. Доброжелательность предков стремились обеспечить постоянными заботами о их загробном благополучии—надлежащим погребением и дальнейшими жертвами.

Памятники, добытые раскопками неолитических поселений и особенно некрополей, разнообразны по формам и декорировке. Наряду с обработанными кремневыми орудиями труда и предметами вооружения—пилами, топорами, ножами, наконечниками стрел и копий, найдены и различные украшения: пояса из раковин, бусы, браслеты, головные булавки, ложечки из кости. Широко применялся камень, который умели сверлить и прекрасно полировать. Египет исключительно богат разными породами камня, и не удивительно, что большие декоративные возможности этих материалов рано привлекли внимание человека. Об этом свидетельствуют бусы из полевого шпата, сосуды из диорита и базальта, топоры не только из кремня, гранита, базальта, известняка, но и из нефрита, красной яшмы, кварцита, блестящего, как металл, гематита, пластинки из разных пород камня. Умели использовать и сочетание различных камней; так, в одном женском погребении найдена пластинка молочно-желтого алебаstra, на которой растирали краски пестиком из коричневой яшмы.³

Высокое качество обработки предмета, дававшее ряд практических преимуществ, развивало и эстетическое чувство. Люди стремились не только сделать предмет, необхо-

1. Сосуд в виде рыбы. Камень

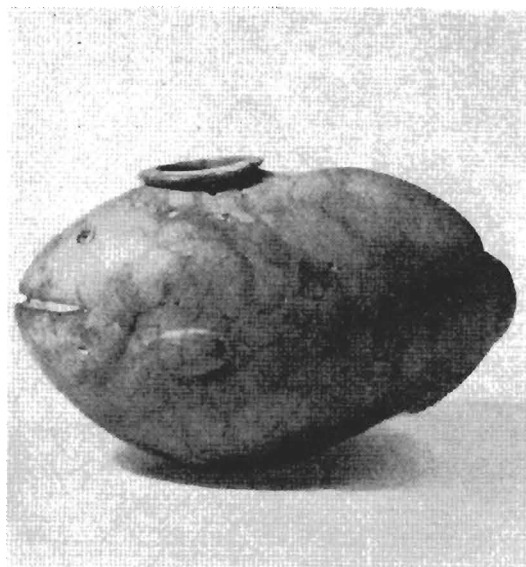
димый для той или иной конкретной трудовой, боевой, бытовой практики, но и украсить его — добиться блестящей поверхности каменных изделий, дать сложный переплет циновок, покрыть узорами сосуды.

Одним из важных открытий неолита была керамика. Грубые горшки для варки пищи лепили из глины, смешанной с рубленой соломой. Сосуды же для пиров или обрядов делали гораздо тщательнее — глина хорошо приготавливалась и обжигалась. Формы были разнообразны (в зависимости от назначения) и отличались иногда изящным профилем. Для облегчения поднятия сосудов появились сначала выступы, затем ручки; иногда у края просверливали дырочки, через которые продевали веревку, чтобы носить или подвешивать сосуд.

Способы украшения керамики были ограничены, хотя и их изобретение потребовало времени, наблюдательности и художественного чутья. Иногда поверхность покрывалась слоем краски — охры или гематита, который при обжиге давал глубокий кирпично-красный цвет; путем прокапчивания получалась керамика черного цвета. Лощение производилось до обжига мокрой рукой или камнем. Узоры были еще достаточно просты — обычно выдавливали пальцем круги или овалы вдоль края сосуда или вертикальные полосы по тулову. Встречается и врезанный линейный геометрический орнамент — параллельные линии, „елочка“, заштрихованные треугольники, полосы с белыми точками. Такие узоры, заполненные белой краской, четко выделялись на черном фоне сосудов.

От периода энеолита дошло значительно больше памятников. Они относятся к различным этапам этого периода,⁴ точные даты которых не вполне установлены. Недостаточно выяснен также и ряд вопросов о ходе и условиях развития жизни общества этого времени. Некоторые исследователи, не учитывая законов общественно-исторического развития, склонны видеть в любом новом явлении заимствование из Азии или даже привнесение „новой культуры“ предполагаемыми азиатскими завоевателями. Другие справедливо возражают,⁵ так как, несмотря на наличие известных связей Египта с Передней Азией, египетское общество несомненно развивалось самостоятельно. О раздельных путях развития культур Египта и Передней Азии убедительно говорят самобытные приемы и темы, свойственные лишь той или иной стране. Сходство же отдельных черт на памятниках этих стран объясняется возникновением аналогичных явлений в одинаковых условиях.⁶

Раскопки энеолитических поселений и кладбищ вскрывают картину дальнейшего по сравнению с неолитом развития техники, культуры, искусства. Теперь шире применяли



кирпич-сырец, и, наряду с круглыми или овальными хижинами из глины, смешанной с соломой или мелкими кусками известняка, появились и прямоугольные большего размера жилища из кирпича. О внешнем виде жилищ этого периода можно судить по глиняной модели „дома“ для души умершего, найденной в одной из могил в Эль-Амра.

Изменения в устройстве жилищ отразились и на форме могил. Помимо круглых ям, устраивали и прямоугольные, обложенные кирпичом, достигавшие иногда значительных размеров. Внутри ямы делали перегородки, и таким образом в „доме“ умершего получалось нечто вроде кладовой, куда ставили сосуды с пищей. Стремление сохранить тело вызвало появление гробов из глины или дерева; иногда гробом служил большой сосуд.

Прямоугольные хижины и могилы предназначались для выделявшейся верхушки общины. Рядовые же общинники продолжали жить в круглых маленьких хижинах и погребать своих умерших в простых круглых ямах. Рост имущественного неравенства внутри общины прослеживается и на предметах, найденных в селениях и некрополях.

Крупнейшим достижением в технике энеолита явилось овладение обработкой металла — меди, золота, серебра; метеорного железа.⁷ Из меди делали гарпуны, крючки для рыбной ловли, цельные ложки и ручки для серебряных и костяных ложек, сосуды,⁸ бусы. Золото и серебро шло для изготовления предметов роскоши. Из железа найдены только бусы, что показывает отсутствие умения его обрабатывать и высокую его ценность. Интересно, что железные бусы были на одной нити с бусами из ценных материалов — золота, агата и сардоникса.⁹

Существенным достижением было и освоение изготовления полив, бирюзовых и синих, которыми в подражание бирюзе покрывали каменные бусы; найдены и фаянсовые бусы и даже фаянсовые сосуды.¹⁰ Разнообразнее стали изделия из кости — появились гребни, пешки для игры; в иголках просверливались дырочки.

Увеличилось число обрабатывавшихся камней. Наряду с изделиями из упомянутых ранее пород, обнаружены бусы из агата, оникса, граната, зеленой яшмы, оливина, серпантина, сердолика, брекчии, стеатита, аметиста, альмандина, бирюзы, малахита, а также из обсидиана и коралла. Совершенно поразительной тонкости достигла обработка кремня. Мастера с большим умением выбирали кусок камня, использовали его цвет, расположение оттенков, вкраплений, прожилок, прекрасно вырезали и полировали каждое изделие.¹¹ Поражает обилие форм каменных сосудов — конических, на ножках, с различными выступами или ручками.

Заметно изменилась и декорировка предметов, где стали преобладать изображения животных, птиц и рыб. Их фигуры — скульптурные, рельефные, врезанные — украшали ручки ложек, гребни, кольца, сосуды, пластинки для растирания красок.

Это было связано с той большой ролью, которую играли представления о животных в общей цепи верований того времени, что было обусловлено важным значением и диких

2. Блюдо с росписью: охотник
с собаками. Глина

зверей, и одомашненных животных в труднейшей борьбе человека за свое существование. Пытаясь избежать опасности от хищников, добыть пищу удачной охотой, сохранить свои посевы от грызунов, газелей, гиппопотамов, увеличить количество домашнего скота, но не всегда умея справиться с этими задачами, человек прибегал и к фантастическим средствам, казавшимся ему совершенно реальными и действенными, колдовским обрядам,

заклинаниям, амулетам. Для того чтобы охота была успешной, предварительно совершали обряд „убиения“ изображений тех зверей, на которых собирались охотиться. Человек верил в то, что нарисованные, вырезанные из камня или кости, вылепленные из глины фигуры животных (равно и людей, демонов, предков) могут активно вмешиваться в жизнь людей, вредить им или помогать. Отсюда понятно изготовление амулетов в виде гиппопотамов, крокодилов, собак, птиц, лягушек, мух, пчел; люди носили их на себе и помещали в могилы для защиты умершего. В ряде случаев амулет изображал животное, птицу или насекомое, считавшееся покровителем того или иного рода, связанного с ним особо тесными узами.¹²

Вследствие тех же представлений стали изображать животных на каменных пластинках для растирания красок, да и сами контуры этих пластинок получали форму зверя, птицы или рыбы, что должно было усилить целебные¹³ или колдовские качества краски.

Бытовые предметы также украшались фигурами животных—то добрых „помощников“ и „защитников“ человека, то страшных для него самого, а следовательно, и для всех, кто посягнул бы на данный предмет. Для сохранности содержимого сосуда на его стенках, особенно вдоль краев, рисовали или наклеивали фигурки скорпионов, крокодилов и других устрашающих существ, а ручкам сосудов придавали форму того или иного зверя или пресмыкающегося. По-видимому, этим же можно объяснить появление сосудов в виде животных, рыб или птиц (*рис. 1*).

Керамика энеолита отличается новыми формами и особенно декорировкой. Важное значение приобрели росписи. Вначале они выполнялись белой краской по красному фону глины, покрытой охрой или гематитом.¹⁴ Помимо несложных узоров, обычными становятся сцены охоты и изображения зверей, чаще всего гиппопотамов и крокодилов. Охота происходит то в пустыне, то на Ниле, и хотя местность показана достаточно условно, скупыми чертами, однако в передаче гор, воды, деревьев, летящих птиц чувствуется несомненная наблюдательность. Хорошо знакомая обстановка помогала создавать живые сцены — охотников, мечущих гарпуны и копья в гиппопотамов, пронзенную гарпуном самку



гиппопотама и ее беспомощного детеныша,¹⁵ охотника, вооруженного луком и ведущего четырех собак (*рис. 2*).¹⁶ Встречаются сцены культовых обрядов, ритуальные пляски.¹⁷

Со временем керамика меняется; сосуды с белым узором уступают место другим, с росписью фиолетово-красной краской по желтоватому фону глины.¹⁸ На этих сосудах также встречаются изображения животных и птиц — газелей и антилоп в пустыне, фламинго на берегах Нила, стада коз с пастухом.¹⁹ Однако теперь росписи содержат, главным образом, сцены обрядов, связанных с плодородием и заупокойным культом — ладьи с укрепленными на них ветвями и совершающих культовые действия людей, среди которых главное место занимают женские фигуры, что было обусловлено восходившей еще к матриархату²⁰ ведущей ролью женщины в культе (*рис. 3*). Возможно, что эти действия являлись частью погребального обряда, так как считалось, что духи умерших отправляются на ладьях в плавание по небу и по загробному миру.

К росписям на сосудах близко примыкает одно из наиболее замечательных произведений искусства доклассового Египта — стенные росписи из гробницы вождя в Иераконполе.²¹ Гробница представляла собою подземное прямоугольное помещение (4,5 × 2 м), стены которого были обложены кирпичом (выс. 1,5 м). Потолок, судя по другим гробницам, был перекрыт бревнами. В центре северной стены был выступ, как бы деливший помещение на две части. Передняя стенка выступа и вся противоположная ему южная стена были покрыты росписями, выполненными по покрывавшей кирпичи обмозке четырьмя красками — белой, черной, желтой и красной; контуры фигур были предварительно нанесены красной охрой.

По содержанию росписи близки к изображениям на сосудах, но, кроме обрядов на ладьях и сцен охоты, здесь имеются и военные эпизоды (*рис. 4*). Ладьи с ветвями, шалашами и фигурами пляшущих людей имели, видимо, первостепенное значение в тематике росписи, так как они занимают всю центральную часть стены. Выше и ниже, очевидно на берегах, изображены люди, которые охотятся на зверей с помощью луков и арканов, ловят зверей в капканы. Тут же происходят поединки и расправа с пленными врагами. Дать полное истолкование содержания росписи еще трудно, но ясно, что оно было связано с верованиями о загробном странствии души умершего и имело целью обеспечить ему благополучное пребывание в потустороннем мире. Это подтверждается и тем, что мы видим здесь и символическое изображение победы человека над зверьми — мужскую фигуру, держащую за шею двух вздыбившихся львов. Возможно, военные сцены не относились к загробной жизни, а напоминали о подвигах умершего предводителя, подобно тому, как позднее в гробницах египетских вельмож встречаются сцены из жизни умершего.

На выступе выполнены красной краской крупные фигуры двух мужчин, нагих, с узким белым поясом на бедрах, с посохом и палкой в руках. Возможно, это погребенный в могиле вождь и его родич, может быть, также похороненный в этой гробнице; тогда было бы понятно разделение ее на две части выступом.

3. Сосуд с росписью. Глина

Образы людей в росписях на сосудах и в иераконпольской гробнице охарактеризованы в самой общей форме, передаются только наиболее существенные черты. У фигур жриц или богинь особо выделен ритуальный жест поднятых рук, детали же лица и ступни ног не обозначены. Животные, птицы, ладьи, деревья также передавались обобщенно.

Художник воспроизводил различные части одной и той же фигуры с разных точек зрения. Например, тело крокодила с четырьмя лапами он показывает сверху, а хвост и голову — в профиль, чтобы были видны обе челюсти раскрытой пасти.²² На иераконпольской росписи тела животных даны в профиль, а рога то в профиль, то в фас, в зависимости от того, как более отчетливо могла быть показана характерная форма рогов — у антилопы и горного козла в профиль, у быка или буйвола в фас.²³

Такой способ изображения понятен, ибо художник рисовал предметы не с натуры, не то, что он видел в определенный момент с одной определенной точки зрения, а то, что он себе представлял. Поэтому он передавал особенно тщательно то, что было важно только для данной сцены — ритуальный жест для обряда, оружие и руки для боя и охоты, ноги для бега. Пропорции не соблюдались. Взаимоотношения действующих лиц передавались тоже крайне примитивно; ведущая роль жрицы в обряде подчеркивалась большими размерами ее фигуры, победа в поединке — тем, что побежденного рисовали стоящим на голове (иераконпольская роспись, под второй ладьей слева).

В то же время художник мог и хорошо обрисовать фигуры животных; достаточно посмотреть на газелей и львов иераконпольской росписи. В этой же росписи очень живо лана сцена охоты: на двух горных козлов нападают две собаки, а охотник жестами и, несомненно, криками натравливает собак (верхний ряд перед первой ладьей справа).

Необходимо подчеркнуть и умелое расположение композиции на сосудах, нарастающее стремление к известной декоративности.

Наряду с росписями большой интерес представляют и находимые в погребениях небольшие скульптуры. Некоторые из них близки по содержанию к росписям сосудов в иераконпольской гробнице: глиняные лодки с сидящими в них фигурками умершего и гребцов, руки которых подняты в ритуальном жесте. Эти статуэтки, равно как и фигурки женщин с опущенными по бокам или сложенными на животе руками (*рис. 5*) и грубо сделанные из кости подобия мужских и женских фигур, имели несомненное отношение к культам плодородия.²⁴

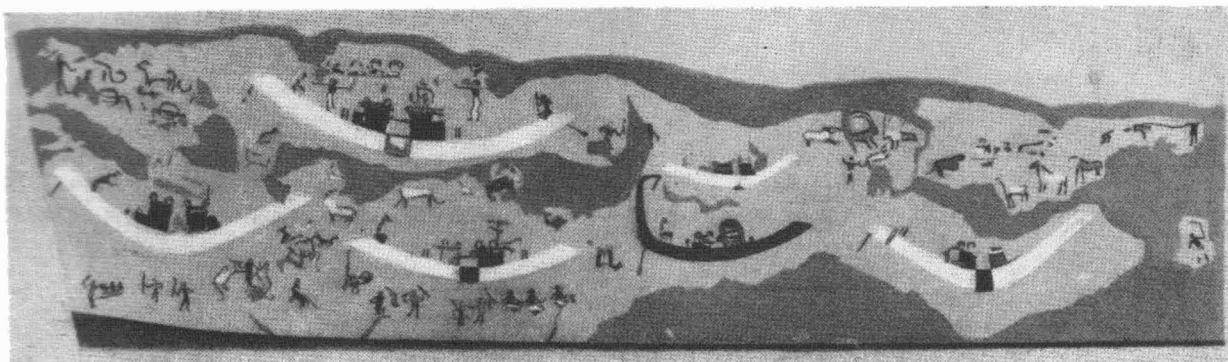


Наличие в погребениях таких предметов объясняется рядом характерных для первобытнообщинного строя представлений. Предки, получая жертвы от потомков, должны были, в свою очередь, обеспечивать богатые урожаи, хороший приплод у прирученного скота, обилие дичи и рыбы. Поскольку же для процветания племени и, главное, для самой возможности принесения постоянных жертв умершим было необходимо наличие большого потомства, то неотъемлемой частью культа предков рано сделались молитвы о даровании детей. Считалось, что духи предков могут вселяться в женщин рода и вновь возрождаться, что их изображение, равно как и изображение женщины, является амулетом, способствующим рождению детей.

В могилах встречаются и другие статуэтки, имевшие непосредственное отношение к обслуживанию умерших: фигурки женщин с сосудами на головах или месящих ногами тесто в большом сосуде,²⁵ должны были постоянно готовить и приносить умершему пищу. Возможно, с той же целью в могилы ставились и статуэтки жертвенных животных — коров, быков, телят, свиней.²⁶ Некоторые из них могли иметь и культовое значение, изображая почитавшееся умершим животное-покровителя. Фигурки карликов и карлиц²⁷ могли служить для развлечения умершего²⁸ (как и находимые в захоронениях пешки для игры), но возможно, что они были связаны с погребальными обрядами, в которых карлики исполняли какие-то пляски. С погребальными обрядами были связаны и фигурки пленных (ср. убийство пленных на иераконпольской росписи). Все эти статуэтки трактованы так же обобщенно, как и фигуры на росписях: у статуэток пленных выделяются связанные за спиной руки,²⁹ у жриц — руки, поднятые над головой, у фигурок, относящихся к культам плодородия, подчеркнуты половые признаки. Внимание скульптора, как и живописца, не сосредоточивалось на соблюдении правильного соотношения частей тела; особенно большими делались глаза, иногда инкрустированные то кусочками камня или скорлупы страусового яйца,³⁰ то бусами, покрытыми синей поливой. Такой способ передачи был обусловлен представлением первобытного человека об особой роли глаза, который считалсяместилищем души, а взгляд — обладающим могучей силой воздействия на живых и духов. Из подобных верований вытекало убеждение, что статуэтка „оживает“ и становится настоящей заменой изображенного существа только в том случае, если у нее имеются глаза; фигурки изготовлялись с пустыми орбитами, а сделанные из других материалов глаза вставлялись в процессе особых обрядов;³¹ иногда их просто наносили краской.

Отдельные фигуры переданы с непосредственной живостью. Художник сумел показать чувство отчаяния человека, схватившегося за голову, тяжесть труда женщины, которая месит ногами тесто в большом горшке, одной рукой упираясь в бедро, другой — в край сосуда.³² Очень хороши и некоторые фигурки животных — теленок, собаки, гиппопотамы.³³

Памятники конца рассматриваемого периода свидетельствуют об изменении художественных требований, которое явилось следствием иной ступени развития общества, миро-



4. Роспись на стене гробницы вождя из Иераконполя

восприятия, культуры. Характер образов становится более четким, композиции приобретают определенную организованность, появляется обозначение линии почвы. Примерами этого этапа в развитии египетского искусства служат рельефы с изображением животных, охоты и битв между общинами, вырезанные на костяных рукоятках ножей и других бытовых предметах и на тонких каменных плитках ритуального назначения. К ним примыкают и рельефы на парадных алебастровых булавах, где показаны обрядовые сцены.

Вполне понятно, почему на оружии — рукоятках ножей — вырезывались именно сцены охоты и битв. Понятно и появление на таких рукоятках рядов животных и птиц; очевидно, считалось, что они будут содействовать успеху охоты и защищать владельца ножа от нападения зверей. Из дошедших до нас рукояток наиболее известна костяная рукоятка ножа из Гебель эль-Арака (Лувр).³⁴ На одной ее стороне наверху дана символическая группа покорения зверей — человек или божество держит двух вздыбившихся львов, ниже — две помогающие ему собаки, еще ниже — звери, нападающие друг на друга, и охотники, ловящие зверей арканами.³⁵ На другой стороне — военные сцены. Нападающие друг на друга звери имеются и на золотой рукоятке ножа из Гебель Тарифа (Каирский музей); здесь среди зверей виден крылатый грифон; на другой стороне показаны растительный орнамент и две большие перекрещивающиеся змеи, изображенные для того, чтобы отвлечь опасности от владельца ножа.³⁶ Какое-то определенное смысловое значение имели и правильные ряды животных на других рукоятках ножей и на некоторых фрагментах рельефов по кости.³⁶ Анализируя эти вещи, можно отметить несомненный порядок в распределении животных и птиц по поясам. Породы зверей и птиц отобраны по каким-то признакам: обычно каждый ряд состоит из одной породы, причем слоны занимают первый или второй ряд; далее, между птицами, на втором месте почему-то всегда вставлена жирафа, а ряд замыкают две птицы другой породы; собака и рыба появляются в единственном числе и также только в конце ряда.

Эти обстоятельства показывают, что фигуры располагаются не декоративно, а по определенному значению, что подтверждается и такими чертами, которые, несомненно, имели культовый смысл и были связаны с неясными для нас обрядами или мифами. Так

слоны всегда топчут змей, а коршуны пожирают добычу, по сторонам человеческой фигуры стоят фантастические пантеры с непомерно вытянутыми шеями (фрагмент из Иераконполя);³⁷ показаны двери каких-то святилищ (бивень слона из Иераконполя).³⁸ Такие же ряды зверей и птиц встречаются и на одном гребне,³⁹ который был специально сделан для погребального инвентаря, чем и объясняется характер его декорировки. На других бытовых предметах⁴⁰ ряды зверей и птиц решены уже, видимо, в декоративном плане, поскольку здесь отсутствуют отмеченные выше особенности.

К рельефам на рукоятках ножей близки некоторые рельефы на каменных плитках, имевших не вполне еще ясное ритуальное назначение, на что указывает одна характерная деталь — круглое углубление для растирания красок, применявшихся в обрядах.⁴¹ На плитке из Иераконполя⁴² мы видим грифона и зверей, преследующих друг друга, как на рукоятках ножей из Гебель эль-Арака и из Гебель Тарифа, причем ниже грифона имеется очень интересная фигура идущего на задних лапах и играющего на флейте зверя — лисицы или шакала.⁴³ Края плитки обрамлены двумя крупными рельефными фигурами не то собак, не то пантер, а круглое углубление — чрезмерно вытянутыми шеями двух фантастических пантер. Над кругом — страус и газель; по шеям пантер карабкаются три собаки.

К этой группе памятников примыкают плитки из Лувра и Берлинского музея, на которых изображены жирафы по сторонам пальмы.⁴⁴ Несколько особняком стоит известная Охотничья плитка⁴⁵ с большой сценой охоты. По краям плитки идут две цепочки охотников, к поясам которых привязаны хвосты, а в волосы воткнуты перья. Охотники вооружены луками и стрелами, булавами, арканами, щитами, копьями, двусторонними топорами, бумерангами. В каждом ряду несут по штандарту со знаком востока и по штандарту со знаком запада.⁴⁶ Очевидно, перед нами охота, в которой приняли участие воины двух племенных объединений.⁴⁷ Особый характер охоты подчеркивается специальным обрядово-охотничьим одеянием участников, изображением святилища и символической группы двух протом быков.⁴⁸ Отдельные птицы и звери — страус с распушенными крыльями, заарканенная газель, поднявшаяся на задние ноги и повернувшая назад голову, львенок позади раненого льва — сделаны с большой наблюдательностью и мастерством. Обрамление плитки рядом охотников в почти одинаковых позах придает всей композиции известную четкость и организованность.

Следующая группа плиток содержит изображения битв между общинами; видимо, эти плитки в какой-то степени, может быть в обрядовом отношении, были близки к уже рассмотренным плиткам, так как имеющееся на двух из них символическое изображение пальмы с жирафами есть и на одной из самых известных плиток с битвами — на Плитке коршунов.⁴⁹ Свое название эта плитка получила от изображенной на ее лицевой стороне битвы, где коршуны пожирают тела убитых врагов. Центральная группа в этой сцене — лев, терзающий убитого врага, — явно выделена своими размерами и сразу привлекает внимание. Очевидно, в образе льва символически показан глава победителей. Убитые, равно как и пленные, имеют бороды и густые волосы — это жители Дельты Нила.⁵⁰ Таким

образом, на Плитке коршунов запечатлен один из эпизодов борьбы двух крупных территориальных объединений – северного и южного, возникших к концу IV тысячелетия до н. э. в период сложения классового рабовладельческого общества. Эта упорная и долгая борьба, приводившая к различным кратковременным объединениям долины Нила, закончилась около 3000 г. до н. э. победой Юга и образованием единого Египетского государства под властью южан. Она нашла свое отражение на ряде памятников — на фрагменте плитки из Абидоса с изображением победителя в виде волка, пожирающего связанного врага, на рельефах рукоятки ножа (Метрополитэнский музей, Нью-Йорк), на небольшом фрагменте рельефа (там же) с фигурой пронзенного копьем северянина⁶¹ и на двух плитах, к которым мы обратимся ниже.



Характерно, что на Плитке коршунов и на фрагменте из Абидоса, как и на Охотничьей плитке, уже намечается стремление точнее определить ту или иную группу людей, для чего была использована нарождавшаяся иероглифическая письменность: справа от круглого углубления на Плитке коршунов, перед фигурой пленного, сохранилась часть иероглифа „земля“, которым обычно заканчивали начертание названия территориального объединения; тот же знак виден над пленником на абидосском фрагменте. Этот иероглиф есть и в обозначении земли ливийцев на Плитке приношения ливийской дани:⁶² на одной стороне здесь изображены ряды быков, ослов и баранов, ниже деревья; справа от деревьев имеется группа иероглифов, которыми затем на древнейших памятниках обозначали ливийцев. Это написание позволило истолковать ряды животных как дань от побежденных ливийцев. Рельеф на другой стороне дает, видимо, символическое изображение покорения ряда крепостей. Внутри каждой крепости написано ее название, а птицы и животные, разбивающие эти крепости мотыгами, являются символами царя-победителя и его покровителей-богов.⁶³

Разрушение крепостей, но на этот раз принадлежавших жителям Дельты, показано и на Плитке быков,⁶⁴ причем глава победивших Дельту южан здесь предстает в образе мощного быка, бодающего и топчущего северянина; ниже дана символическая сцена покорения северных крепостей. На другой стороне плитки — также две композиции. Наверху снова бык топчет северянина, внизу — олицетворения штандартов богов Юга связывают пленных северян.

Появление на рассмотренных памятниках особо выделенных образов победоносных предводителей очень характерно и стоит в прямой связи с усилением роли глав территориальных объединений. Изображение же этих людей в образе того или иного мощного



6а. Плита Нармера. Шифер. Лицевая сторона

зверя отразило представления первобытнообщинного строя, согласно которым считалось, что предводитель племени владел особыми сверхъестественными свойствами; верили, что ему были подчинены силы природы, что он происходил от священного предка, от зверя или птицы — покровителя данного племени и т. д. Подобные воззрения способствовали усилению власти предводителя, равно как и власти старейшин, поддерживавших его и использовавших его авторитет в своих интересах. С образованием классового общества такие представления в пережиточном, измененном виде переходили на правителя нарождавшегося государства, обусловив многие верования и обряды рабовладельческого Египта.

Изображение царя в образе быка мы встречаем и на знаменитой плите Нармера (рис. 6а, 6б), фараона, считавшегося победителем Севера и объединителем

обоих Египтов.⁵⁵ Это великолепная шиферная плита с рельефами на обеих сторонах, содержащими несколько сцен. На лицевой стороне, наверху, показано торжество по случаю победы: царь в короне побежденного Севера идет с приближенными смотреть на обезглавленные трупы врагов; перед ним несут четыре штандарта с изображениями божеств. Внизу — царь в образе быка разрушает вражескую крепость и топчет врага, как на Плитке быков. На средней части этой стороны имеется символическая сцена: круглое углубление по традиции обрамляют шеи фантастических пантер, причем характерно, что впервые пантер сдерживают два пленных северянина. Смысл этой композиции еще неясен. На другой стороне плиты мы видим царя в короне Южного Египта, убивающего ударом булавы северянина.

Верх плиты с обеих сторон оформлен одинаково: две стилизованные головы богини неба Хатор с лицом женщины и рогами и ушами коровы как бы охраняют имя фараона — Нармер, начертанное на фасаде дворца. На плите Нармера иероглифы вообще имеются в значительно большем количестве, чем на всех других рассмотренных памятниках: над пленником, которого убивает Нармер, мы видим сокола, держащего веревку, проходящую через нос северянина, голова которого как бы выходит из иероглифа „земля“ с растущими папирусами. Эта группа, находящаяся на грани пиктограммы и иероглифического письма, означает, что бог Гор (сокол) доставил царю Нармеру победу над жителями болотной страны, то есть Дельты. Ниже, около затылка пленного, имеются иероглифы нома Гарнуна — седьмого нома Дельты. Возможно, что здесь произошла решающая битва, но вернее, что это указание на происхождение убиваемого Нармером пленного. Далее, надпись определяет положение идущего за Нармером человека, который несет сосуд

и сандалии: это „сандаленосец царя Южного Египта“. На другой стороне плиты, в первом ряду справа, над фигурой того же сандаленосца, имеется большой прямоугольник с иероглифом внутри — очевидно, обозначение места, где происходит торжество.⁵⁶ Перед царем идет человек, видимо, занимающий важный пост, судя по его головному убору и размерам фигуры; на плече он несет письменный прибор: иероглиф определяет его как писца.⁵⁷ Это обилие иероглифов, говорящее о значительном развитии письменности, находится в полном соответствии с тем, что на плите Нармера отмечено и определившееся окружение царя, и сложившиеся культы.

Сам памятник отличается уже иным, новым характером стиля. Каждая сцена, представляющая законченную композицию, в то же время является частью общего замысла произведения. Сцены расположены поясами — так, как отныне будут строиться стенные росписи и рельефы рабовладельческого Египта. Вообще основные черты канонов нового этапа искусства на плите Нармера видны достаточно четко, ясен и путь их сложения.

Мы проследили, как происходил отбор образов и приемов, которые затем повторялись и постепенно становились обязательными, что вполне понятно, если учесть культово-официальный характер произведений. Этот отбор, наряду с освоением новых тем и новых средств передачи, становится важнейшей чертой в развитии древнеегипетского искусства времени становления классового общества и образования единого рабовладельческого государства. В ходе этого процесса перед искусством встали новые задачи, так же определившие его роль при новом общественном строе, как определилась теперь роль религии, которая отбором верований, мест и предметов культа, сложением ритуала, характером мифов стала на службу интересам верхушки рабовладельческого государства и его главе — фараону. Египетского царя стали почитать как сына бога, имевшего власть над природой; считалось, что от него зависело благоденствие страны. В этом учении были закреплены представления доклассового общества, которые приписывали те же колдовские способности предводителям родов и племен.

Изображения обрядов, связанных с этими представлениями, сохранились на двух памятниках — парадных булавах самого Нармера и его предшественника:⁵⁸ мы видим здесь царя, совершающего земледельческие обряды, и ритуал восстановления сил фараона — праздник хеб-сед.⁵⁹

Показательно, что рельефы на этих булавах стилистически аналогичны плите Нармера: новые художественные формы найдены. Подобно религии, искусство призвано отныне



в первую очередь создавать памятники, прославляющие царей и знать рабовладельческой деспотии. Мы уже отмечали как характерную черту изображений на некоторых плитках выделение роли предводителя крупного территориального объединения и стремление возвеличить такого предводителя в образе льва, волка или могучего быка. Подобные произведения уже по самому своему назначению должны были выполняться по определенным правилам, что и привело к образованию тех жестких канонов, которые стали столь ощутимым тормозом в последующем развитии египетского искусства.

В плите Нармера отлились, с одной стороны, новые черты, показывающие овладение художником более высоким мастерством в передаче действительности: пропорции фигур почти правильны, отмечены мускулы, общественное положение каждого человека четко охарактеризовано различием одежд, головных уборов, атрибутов. С другой стороны, наряду с этим, закреплены приемы, идущие из далекого прошлого, — показ социального различия действующих лиц разницей в масштабах их фигур, изображение различных частей тела человека, животного и птицы с разных точек зрения. Характерно при этом, что введенное отныне постоянное применение подобных ставших каноническими приемов для изображения людей не распространяется на плите Нармера на двух человек, сдерживающих головы фантастических пантер на средней сцене лицевой стороны плиты и изображавших, видимо, пленных северян-рабов. Как мы увидим далее, в искусстве рабовладельческого Египта отступление от канонов легче всего делалось именно при изображении людей, принадлежавших к низшим слоям населения.

Плита Нармера показывает сложившийся классовый характер египетского искусства, явно выраженный в ней стремлением возвеличить образ царя всеми доступными средствами — непомерным усилением масштабов его фигуры, сохранением древних тотемистических представлений в изображении царя в виде мощного быка, показом тесной связи его с божеством.

Таким образом, плита Нармера и одновременные ей памятники завершают развитие искусства доклассового периода египетского общества и одновременно начинают историю искусства рабовладельческого Египта.

ИСКУССТВО РАННЕГО ЦАРСТВА

(Начало III тысячелетия до н. э.)



Ранним царством в истории Египта называют период, последовавший за созданием единого государства около 3000 г. до н. э. и охватывавший годы правления I и II династий. К этому времени в долине Нила сложилось примитивное рабовладельческое общество, в котором наряду с эксплуатацией рабов существовала и эксплуатация объединенного в сельские общины свободного населения. Во главе государства стоял фараон, опиравшийся на верхушку родовой рабовладельческой знати. Однако объединение страны не было еще достаточно прочным, происходили отпадения и новые присоединения тех или иных территориальных федераций.

Время Раннего царства резко отличается от предыдущего периода. Шел первый этап истории молодого рабовладельческого государства, сменившего отживший первобытно-общинный строй, — этап поисков и создания таких новых форм, которые соответствовали бы новым общественным отношениям. Организация единой системы искусственного орошения, расширение посевных площадей, возможность использования в едином государственном хозяйстве особенностей хозяйств отдельных областей, развитие скотоводства, рост техники, и в частности широкое овладение обработкой меди и применение медных орудий, — все это расширяло и облегчало путь борьбы человека за свое существование.

Одновременно менялись семейные отношения, правовые нормы, нащупывались новые пути развития культуры и искусства. И в то же время из прошлого тянулись цепкие нити пережитков, накладывавших свой отпечаток на различные стороны жизни. Сохранение

всех ведущих должностей государственного аппарата в пределах рода правящего царя, особое положение самого главы государства, считавшегося существом сверхъестественным, множество не только религиозных, но просто колдовских обрядов и запретов, связанных со всем обиходом царя и ставивших его подчас в зависимость от его же родовой верхушки, - все это и многое другое уходило своими корнями в далекое прошлое первобытнообщинных отношений. Особенно прочно удерживались различные пережитки в религиозных верованиях, в представлениях о причинах возникновения и взаимосвязи явлений природы, в понимании роли человека по отношению к этим явлениям, в поисках способов борьбы с ними.

Столицей государства был Мемфис, основанный, по преданию, при объединении Египта в начале Дельты Нила. Выгодное расположение города способствовало его быстрому росту и тому, что он имел большое значение в истории египетской культуры. Именно его памятники сохранили древнейшие произведения египетской литературы, здесь сложилось одно из важнейших религиозно-философских учений Египта, связанное с почитанием местного бога Птаха. Мемфис рано стал ведущим художественным центром и внес огромный вклад в развитие египетского искусства.

Существовали и другие города. Некоторые из них ранее стояли во главе крупных территориальных объединений: Буто и Нехен (Иераконполь) были столицами юга и севера нильской долины, Саис - западной части Дельты с ее полуливийским населением. Утратив свое ведущее политическое значение, такие города оставались столицами областей, а подчас и сохраняли роль древнейших священных центров, как, например, Ону. Иногда же город выдвигался благодаря особому расположению, как это было с Коптосом, лежавшим у начала кратчайшего пути от Нила к Красному морю и ценным рудникам.

Главные города областей также играли видную роль в развитии художественной жизни страны. Здесь сосредоточивалось ремесло, развивалось строительство гражданских и культовых зданий, около городов располагались некрополи.

Наш обзор искусства Раннего царства мы начнем с архитектуры.

К сожалению, ни дворцы, ни дома времени Раннего царства почти не сохранились, и это понятно, поскольку из-за соответствующих климатических условий на всем протяжении истории Древнего Египта они строились из непрочных материалов - дерева, кирпича-сырца, глины и тростника, к которым лишь впоследствии для отдельных деталей был добавлен камень.

Однако восстановить общий облик жилищ различных слоев населения все же возможно благодаря найденным при раскопках остаткам таких жилищ, по их изображениям на памятниках и в виде иероглифов, а также вследствие того, что формы этих жилищ отразились в дошедших до нас культовых сооружениях и предметах.

Беднейшие слои населения продолжали жить в хижинах из сырцовых кирпичей или из тростника. Дома более зажиточных людей отличались своими размерами, их окружал двор, обнесенный стеной из кирпича-сырца. Перед входом в дом обычно устраивали навес.

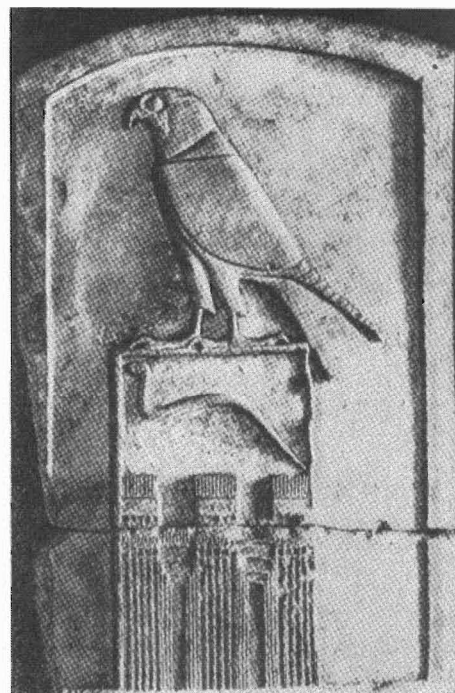
Тип дворца Раннего царства начал складываться еще в конце предыдущего периода. Изображения дворцовых фасадов „серех“ сохранились на ряде памятников I династии, лучшим из которых является известная стела царя Джета, найденная в Абидосе (Лувр) (рис. 7).

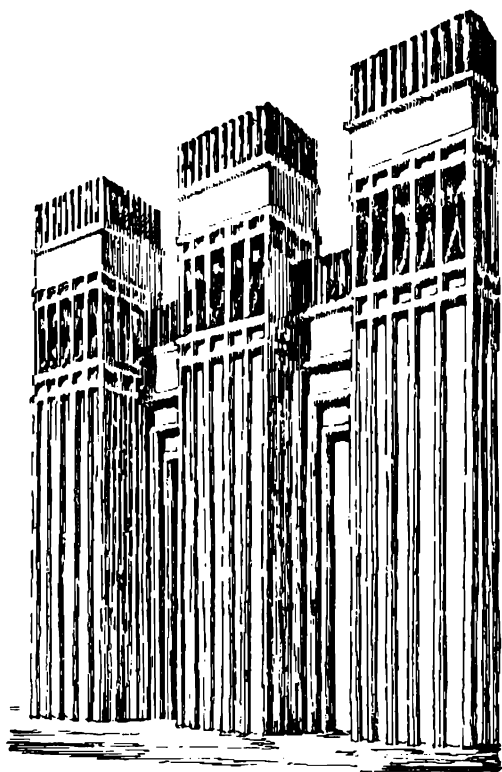
Имя Джета — иероглиф большого змея — вписано здесь в прямоугольник над дворцовым фасадом. Выше помещена фигура бога Гора в образе сокола — одного из древнейших божеств, земным воплощением которого считались фараоны. То, что фасад дворца был избран эмблемой царя, объясняется тем значением, которое придавалось дому фараона как жилищу живого божества.

Дворцы строились из деревянных вертикально и горизонтально положенных бревен, к которым прикреплялись тонкие планки, располагавшиеся самыми разнообразными способами.¹ Это придавало фасаду большую декоративность, которая усиливалась пестрыми тростниковыми плетениями. Крыши дворцов были плоскими, как и вообще в Египте, где незначительные осадки делали ненужными двускатные кровли (рис. 8а).

Облик дворцов помогают представить и царские саркофаги, считавшиеся как бы жилищами умерших фараонов. Такой же вид имели и саркофаги царских родичей, а позднее и других лиц. Хотя большинство подобных памятников относится к несколько более позднему времени — периоду Древнего царства, однако общий их вид настолько близок к изображениям дворцов I—II династий, что мы имеем право привлечь их при изучении структуры древнейших дворцов. Наиболее показательным образцом может служить известный саркофаг фараона IV династии Микерина,² на продольной стороне которого имеются изображения трех парадно оформленных дверей, разделенных сложными панелями. Саркофаг увенчан характерным египетским карнизом, а каждая стена обрамлена валиком, воспроизводящим ту деревянную основу, на которую при помощи веревок прикреплялись плетеные стенки древних тростниковых святилищ (рис. 8б).³

Постепенно дворцы начали строить из кирпича-сырца, как это видно по остаткам дворцов в Абидосе и Нехене.⁴ Территорию, которую занимал каждый из найденных в Абидосе дворцов с окружавшим его большим двором, обносили двойной стеной. Вторая, внутренняя стена была декорирована чередующимися выступами и нишами, причем вдоль восточной стороны, обращенной к Нилу, выступы и ниши образовывали более сложные сочетания. Дворец, расположенный в северо-восточном углу большого двора, был тоже декорирован выступами и нишами, с выделением главного, восточного фасада. Относительно





8а. Фасад дворца. Реконструкция

планировки и назначения внутренних помещений дворцов пока ничего определенного сказать нельзя.⁵

Культовые сооружения времени Раннего царства сохранились лучше, хотя и в этой области зодчества достаточный материал имеется только по гробницам царей и частных лиц, облик же святилищ приходится в основном также реконструировать. Причиной этого является опять непрочность материалов, из которых, в противоположность гробницам, сооружались и эти здания.

Судя по воспроизведению ритуальных сцен, вырезанных на особых табличках из слоновой кости или камня, а также на печатях, святилища начала Раннего царства, в которых помещались культовые изображения божеств и фетиши, а может быть и почитавшиеся священными животные, делались все еще из тростника. То, что именно такого характера сооружения дольше всего сохраняли древний облик, вполне понятно, поскольку все свя-

занное с религиозными представлениями и обрядами является наиболее консервативной областью идеологии и труднее поддается изменениям и новшествам.

Эти святилища были различны по виду. Моельни бога-шакала Анубиса отличались от моелен богини Нейт, богов Сета, Мина или других божеств, не говоря уже об особенностях построек, связанных с почитанием бога-крокодила Себека. В то же время некоторые общие черты имелись в святилищах божеств Северного Египта, с одной стороны, и Южного — с другой. Эти общие черты сохранялись и позже, иногда даже в облике каменных зданий.⁶

Большинство древнейших святилищ сооружалось из тростниковых плетений, закреплявшихся на тростниковую или на деревянную основу.⁷ Такие постройки имели гораздо более декоративный вид, чем это заметно на их изображениях, тем более что искусство плетения, развивавшееся в долине Нила в течение веков, ко времени Раннего царства достигло высокого мастерства. На примере современных тростниковых построек в Центральной Африке можно убедиться, какие удивительные эффекты достигаются при столь простых материалах.⁸

Консервативность облика культовых построек обусловила то обстоятельство, что и позже, при развитии монументального каменного зодчества, святилища богов и моельни для празднеств или иных ритуальных обрядов сохраняли древнейший облик. Не только ряд декоративных средств, но и некоторые основные конструктивные приемы построек

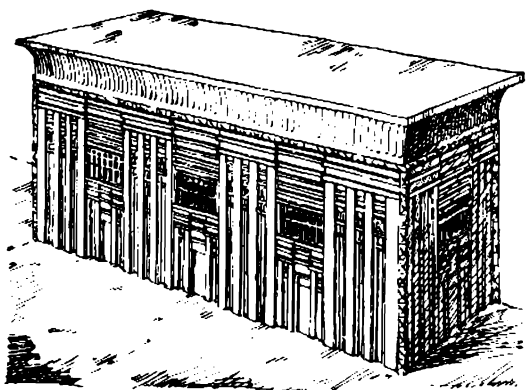
древнейших тростниковых святилищ стали обязательными и при этом характернейшими элементами декорировки даже каменных сооружений в течение всей истории Древнего Египта. Таково, например, было происхождение постоянной формы египетского карниза, выступов дверей, некоторых орнаментальных фризов и пр. (рис. 9).

Переходя к рассмотрению гробниц, мы имеем возможность пользоваться обширным материалом дошедших до нас разнообразных усыпальниц.

Для правильного понимания ряда явлений в искусстве Древнего Египта очень важно иметь в виду, что как в Раннем царстве, так и позднее в основе заупокойного культа, принимавшего различные формы, лежали те же примитивные представления о сохранении у умерших потребностей, свойственных живым людям. Главной задачей заупокойного культа всегда оставалось стремление сохранить тело умершего и обеспечить его достаточным питанием. Следовательно, гробница должна была являться таким помещением, где труп находился бы в целости, куда было бы поставлено все, что требовалось в потустороннем мире, и куда родные умершего могли бы приносить припасы, необходимые для его существования в том мире. С развитием заупокойного культа прибавилось еще одно требование. Известно, что, веря в посмертную жизнь, первобытный человек пытался в какой-то мере сберечь от тления тела умерших родичей или хотя бы их головы. В Египте же с его исключительно сухим климатом не ограничились сохранением черепов или бальзамированием голов умерших родичей, а постепенно, в итоге длительных поисков уже в пределах развитого классового общества, выработали сложный процесс общей мумификации трупа. Однако вначале способы бальзамирования были еще несовершенны, и во второй половине Раннего царства в гробницы начали ставить статуи умерших — как замену тела в случае его порчи. Считалось, что душа, за неимением тела, может войти в статую и оживить ее, благодаря чему загробная жизнь умершего будет продолжаться. Следовательно, в гробнице должно было появиться и помещение для статуи.

Дошедший материал не дает возможности восстановить полную картину изменений в заупокойных верованиях и обрядах, однако имеющиеся данные позволяют показать основной характер этих изменений, что в свою очередь вскрывает закономерности в развитии гробниц периода Раннего царства.

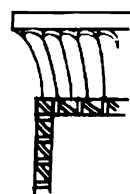
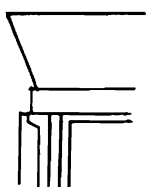
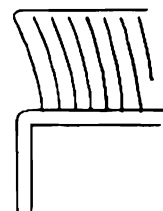
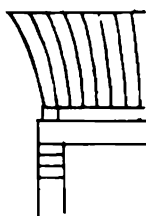
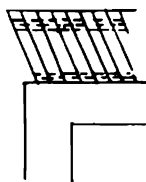
Хотя некрополей I—II династий обнаружено немало, однако многое еще остается неизвестным. До сих пор не найдены гробницы всех фараонов, правивших в течение рассматриваемого периода; не установлен ряд существенных черт в архитектуре гробниц, особенно в надземной части усы-



86. Саркофаг Микерина



9. Схема происхождения приемов архитектурной декорировки



пальниц, сохранившихся очень плохо, а чаще всего не сохранившихся вообще. Поэтому по некоторым вопросам приходится высказываться с известной осторожностью, тем более что продолжающиеся археологические исследования подчас вносят серьезные коррективы в существующие гипотезы, от назначения усыпальниц целых некрополей до характера надземных частей гробниц.

Из кладбищ I—II династий наибольшее значение имеют некрополи в Саккаре и Абидосе, где сосредоточены памятники царей и виднейших вельмож, то есть лучше всего сохранившиеся и наиболее интересные в архитектурном отношении произведения заупокойного зодчества Раннего царства. Именно здесь, в этой группе обширных и прекрасно оформленных гробниц, встречается и самое раннее применение наиболее прочного из имевшихся у египетских зодчих материалов — камня, и появление свода, и ряд иных новшеств. Это вполне понятно, так как только царям и лицам из их ближайшего окружения было доступно тогда сооружение больших гробниц, в частности добыча и обработка камня: количества рабочих рук, потребного для таких работ, не было в распоряжении рядовых свободных в рабовладельческой деспотии. Творческие замыслы зодчих в первую очередь также направлялись на усовершенствование усыпальниц наиболее могущественных людей этой деспотии.

Наиболее хорошо сохранившимся образцом царской усыпальницы Раннего царства до настоящего времени является открытая в 1956 г. в Саккаре гробница царицы Хер-Нейт (I династия). Гробница состоит из двух частей — надземной и подземной. Последняя вырублена в известняковом массиве; в ней два помещения, расположенных одно над другим, с лестницей вдоль северной стены (*рис. 10, а, б, в*). В нижнем из них пол был покрыт деревом, а стены облицованы кирпичом; здесь некогда стоял деревянный саркофаг, части которого вместе с костями скелета царицы и предметами погребального инвентаря были найдены археологами. Основу перекрытия погребальной камеры составляли бревна; их концы были укреплены в кирпичной облицовке стен. Поверх бревен лежали каменные плиты. Каменная притолока в южной части камеры была украшена рельефными фигурами львов — стражей гробницы. Верхнее помещение, видимо, служило кладовой для части предметов заупокойного ритуала, точнее определить назначение этой комнаты трудно, так как гробница еще в древности пострадала от пожара и вещи внутри нее сохранились далеко не полностью. После погребения над всей подземной частью гробницы был насыпан

10. Гробница царицы Хер-Нейт

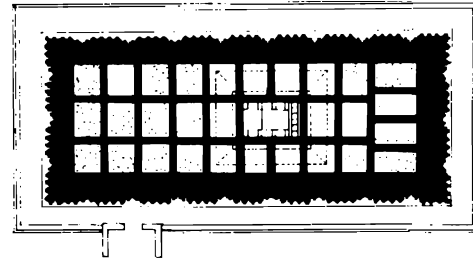
прямоугольный холм из мелких камней. Он был облицован кирпичом, а затем над ним было построено прямоугольное большое (45×22 м) кирпичное сооружение, разделенное внутри на ряд изолированных помещений. Стены его в целях лучшей устойчивости шли под небольшим углом так, что в целом получалось очертание усеченной пирамиды. Древние гробницы такой формы называются жителями современного Египта „мастаба“ — „скамья“; к разбору возникновения и развития мастабы мы обратимся ниже, при обзоре гробниц частных лиц.

Снаружи все четыре стороны мастабы Хер-Нейт были оформлены в виде перемежающихся выступов и ниш, которые, в свою очередь, расчленялись на более мелкие продольные выступы и углубления. Кое-где на стенах сохранилась роспись красной и желтой краской.

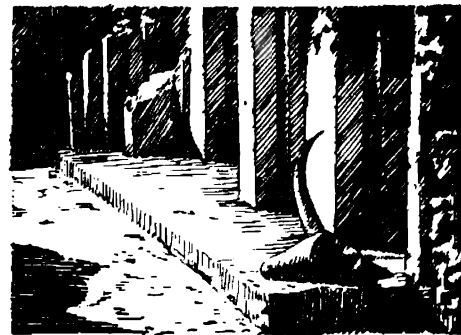
Вокруг мастабы на низкой базе стояли глиняные головы быков с настоящими бычьими рогами. Гробницу окружала массивная стена. Почва между мастабой и этой стеной была промазана илом и окрашена в зеленый цвет.

Основным, культовым фасадом мастабы был восточный: с этой стороны в южной части внешней стены был вход; между стеной и самой мастабой было найдено множество глиняных сосудов с жертвоприношениями. У входа был обнаружен скелет собаки, похороненной в неглубокой яме и как бы сторожившей гробницу.

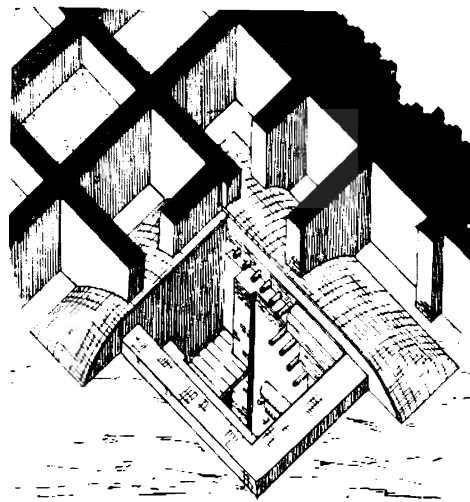
Таким образом, усыпальница царицы Хер-Нейт представляла собой большое монументальное сооружение, четко спланированное, с выработанными формами декорировки. То, что мы имеем здесь уже сложившийся тип гробницы, подтверждается наличием всех основных ее элементов в других аналогичных гробницах. И в том же некрополе Саккары, и в большой мастабе в Нагаде мы находим ту же строительную технику, ту же четкость планировки помещений, тот же принцип оформления фасадов. Различия между



а) план



б) наружная стена



в) реконструкция

указанными гробницами относятся к частностям. Они были обусловлены, с одной стороны, развитием техники, употреблением новых материалов и новых строительных приемов. Например, у входа в подземную часть мастабы Удиму притолока и косяки были из известняка. С другой же стороны, изменения в устройстве царских усыпальниц появлялись под влиянием развивавшегося заупокойного культа. Около мастабы последнего царя I династии Ка, у северной стороны, был уже построен заупокойный храм, в котором стояли две деревянные статуи.⁹

Вокруг царских мастаб устраивались могилы для слуг, по-видимому, убивавшихся во время погребения царя. Около мастабы Джета были обнаружены шестьдесят две такие гробницы; в них были скелеты восьми молодых женщин и карлика, большинство же похороненных оказалось молодыми мужчинами в возрасте около 25 лет.

Царские гробницы в Саккаре были некогда богато декорированы. Их внутренние помещения, вначале обивавшиеся циновками,¹⁰ позднее оформлялись с большой пышностью. Подчас они расписывались в подражание сложным переплетениям многоцветных циновок, и разнообразные сочетания красных, белых, черных, синих, зеленых и желтых узоров, точно ярким ковром, покрывали стены погребальных камер. Иногда же оформление было еще богаче: в гробнице Джета деревянные панели камеры были обиты листовым золотом.

Достаточно монументален и декоративен был и общий внешний вид некрополя. И сами мастабы, и окружавшие их стены были ярко раскрашены, и пестрые массивы гигантских усыпальниц, с их строго чередовавшимися нишами и выступами, выделялись многоцветными пятнами на желтом фоне песков и камней плоскогорья Саккары.

С царским культом была связана группа очень интересных архитектурных памятников, найденных в Абидосе. Они имеют вид гробниц и сначала считались подлинными погребениями царей I и II династий, хотя в них не было обнаружено человеческих останков.¹¹ Однако после находок в Саккаре царских погребений I династии стало несомненным, что из двух усыпальниц одного и того же царя, устроенных в разных местах, одна была кенотафом, то есть ложной гробницей. Такие кенотафы, известные от более поздних периодов, устраивали в различных ритуальных целях. По-видимому, кенотафы находились в Абидосе, так как человеческие останки найдены в погребениях Саккары.¹² К тому же гробницы в Саккаре крупнее, монументальнее, они отличаются более разработанным оформлением: если подземная часть мастабы Гора-Аха в Саккаре состоит из пяти помещений, то кенотаф этого фараона в Абидосе имеет лишь одно. Абидосские кенотафы сохраняют в своей архитектуре некоторые архаические черты. Создается впечатление, что кенотафы воспроизводят древний тип могилы, тогда как в Саккаре строились сложные гробницы, применялись все технические и художественные средства, освоенные к моменту постройки. В Саккаре богаче был и погребальный инвентарь.¹³

Причины появления царских кенотафов в Абидосе до сих пор еще недостаточно ясны. Возможно, что это было связано с основанием некрополя фараонов I династии

около Мемфиса, в Саккаре, при Менесе-Нармере, который, по преданию, происходил из Абидосского нома. Перенеся свою резиденцию по политическим причинам при объединении Египта на север, в начало Дельты, Менес считал нужным там же построить и свою гробницу. Если учесть представления о важности погребения среди гробниц предков, то возможно, что одновременно Менес соорудил в своем родовом некрополе, в Абидосе, взамен подлинного погребения ложную гробницу, совершение заупокойного культа перед которой должно было сохранить посмертную связь царя с духами предков. Преемники Менеса продолжали его традицию и наряду с постройкой гробниц около Мемфиса, в некрополе Саккары, сооружали ложные гробницы на кладбище своих предков в Абидосе.¹⁴

В то же время абидосские кенотафы, видимо, были связаны с праздником хеб-сед,¹⁵ игравшим большую роль в царском культе. Поскольку оформление хеб-седа имело определенное значение для истории египетского искусства, необходимо вкратце остановиться на содержании этого ритуала. Хотя не все еще в нем ясно, однако можно с уверенностью сказать, что его целью было „возрождение“ престарелого или больного царя. В ряду представлений, связывавшихся в Древнем Египте с фараоном и восходивших к первобытнообщинному строю, было верование в то, что плодородие природы обусловлено физическим состоянием царя. Известно, что у ряда племен в различных странах был широко распространен основанный на подобных представлениях обычай ритуального убийства предводителя, начинавшего слабеть и особенно стареть, так как считалось, что он уже не может обеспечить благосостояние племени. Постепенно такой обычай сменился обрядом „возрождения“ правителя. В ходе ритуала в особый шатер ставили статую, изображавшую „убитого“ царя, последний же, якобы заново помолодевший, совершал перед шатром особый ритуальный бег. Затем статую погребали и повторяли обряд коронации, после чего считалось, что престолом отныне вновь обладает полный сил правитель. Естественно, что для хеб-седа требовалось возведение ложной гробницы — кенотафа. Были ли абидосские кенотафы именно хеб-седными, решить пока еще трудно.

Существует предположение, что абидосские царские кенотафы Раннего царства имели вид простых курганов.¹⁶ Однако утверждать что-либо нельзя, так как сохранились лишь большие закругленные наверху монолитные стелы, на которых крупными рельефными иероглифами написано имя царя. Около каждого кенотафа стояли две такие стелы.¹⁷ Нижние части стел (около четверти всей поверхности) оставались без декорировки, так как они были врыты в землю.¹⁸

В наиболее ранних кенотафах подземные помещения состояли из одной комнаты. Позднее стали устраивать изолированные кладовые, причем в кенотафе Ка, последнего царя I династии, они располагались не только вокруг центральной камеры, но и по обеим сторонам лестницы.

Подземные помещения кенотафов были облицованы кирпичом и обшиты деревянными планками. Полы обычно были тоже покрыты деревом; в кенотафе Удиму пол был выстлан плитками гранита, а у Хасехемуи — плитками известняка. Перекрытия, как и в

царских мастабах Саккары, состояли из балок, концы которых входили в кирпичную облицовку. Балки снизу обшивались деревянными планками, сверху на них накладывались слои кирпича, веток, тростника.¹⁹

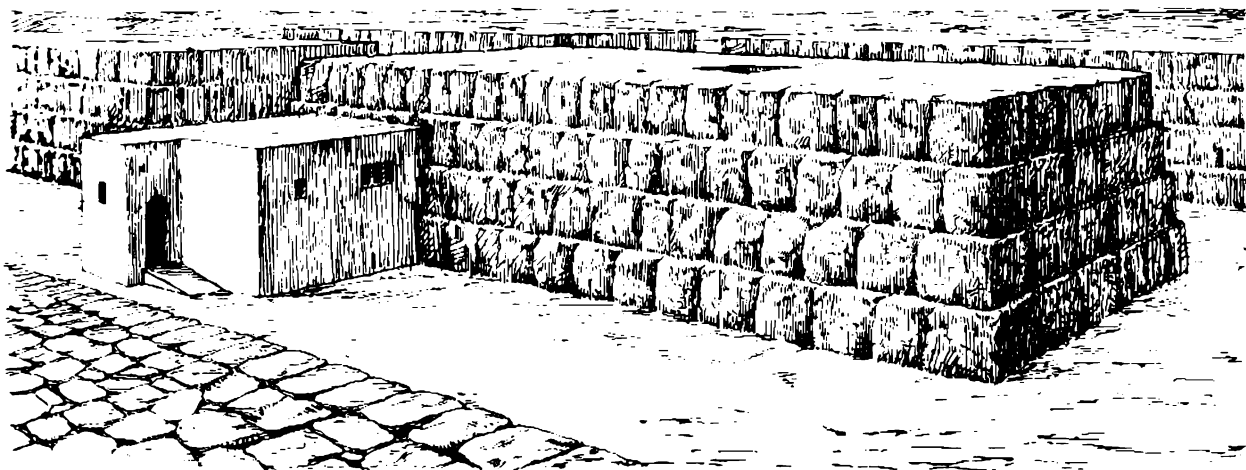
Гробницы частных лиц Раннего царства вначале были схожи с могилами первобытнообщинного периода и представляли собой яму, над которой насыпали холм из обломков камней и гальки. Такой холм был непрочен, и постепенно его стали обмазывать илом или гипсом и обкладывать кирпичом.²⁰ Подобное улучшение формы могильного холма, вероятно, происходило в долине Нила повсеместно, в разное время. Именно на основе такой укрепленной насыпи и возникла ставшая потом надолго традиционной форма гробницы — мастаба (*рис. 11а, 11б*). Начиная с I династии мастабы строили уже в разных некрополях Египта.

Мастабы обычно окружались стеной из кирпича-сырца. Иногда на углу стены устраивали овальные башни.²¹ В Абу Роаше на северной стороне таких степ были обнаружены остатки деревянной обшивки, укрепленной при помощи веревок, продетых в просверленные у края прямоугольные отверстия и вмазанных в стены; на таких кусках могли писать имена и звания погребенных людей.²²

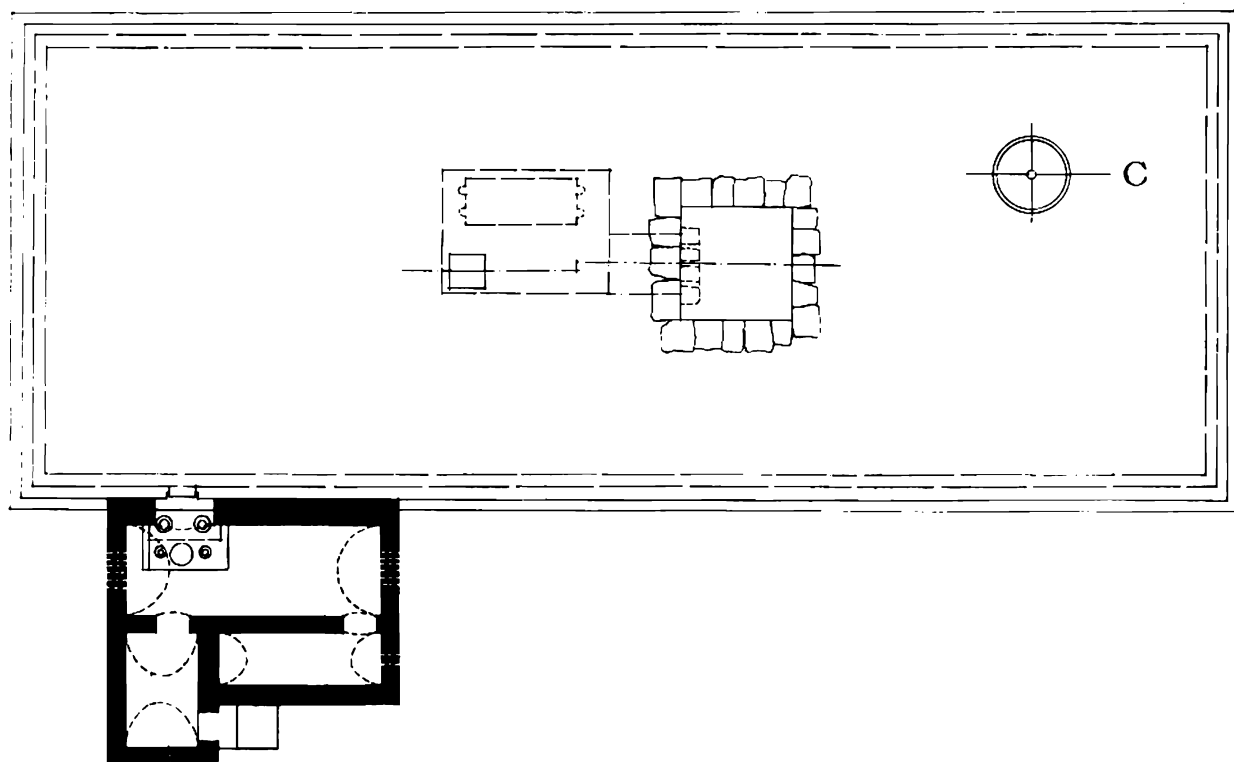
Гробницы частных лиц времени Раннего царства были неоднородны. Наличие в одних и тех же некрополях гробниц с различным устройством — от простых могил с одним помещением до больших мастаб с разработанными надземными и подземными сооружениями²³ вполне понятно, так как в этом отразилось имущественное и социальное неравенство классового рабовладельческого общества. Это неравенство отчетливо видно и по самим гробницам, и по качеству и количеству положенных с умершим вещей, и по тому, насколько различно он бывал снабжен запасами пищи.²⁴

Мастабы высшей знати I династии резко отличаются от скромных гробниц рядовых рабовладельцев и приближаются к царским. Самая большая из них — мастаба везира Хемака (57,3 × 26 м) превосходила по размерам даже некоторые царские кенотафы. Другие аналогичные мастабы также были достаточно велики. Как в царских гробницах, наружные стены этих мастаб были декорированы чередующимися выступами и нишами. В подземных частях, которые в рядовых погребениях были сплошь заполнены строительным мусором или песком, в богатых мастабах устраивали кладовые. Количество кладовых иногда бывало очень велико: например, в гробнице Хемака их было сорок пять, причем они были четко и умело распланированы. В подземной части богатых мастаб, помимо погребальной камеры, также устраивались кладовые. Стены погребальных камер, которые в рядовых гробницах просто обмазывались илом, в рассматриваемой группе мастаб облицовывались кирпичом, деревом и даже камнем.²⁴

К подземным помещениям обычно вел ход с восточной стороны мастабы, начинавшийся пандусом и переходивший затем в лестницу, которая пересекалась спускными каменными плитами, преграждавшими доступ к погребальному помещению. Ступени обычно делались из кирпича, кирпичом же облицовывались и стены спусков. Однако имеются



11а. Мастаба. Реконструкция



11б. Мастаба. План

случаи, когда и ступени и облицовка стен лестниц сделаны из известняковых плит. Обработка камня отличалась высоким уровнем. Так, спускные плиты на лестнице у Хемака, размером 2,21 м в ширину и толщиной в 0,35 м, великолепно обтесаны.

В надземной части мастаб постепенно выделилось особое место для жертвоприношений. Сначала для этого служила просто территория около западной стороны гробницы, где между мастабой и окружавшей ее стеной оставляли более широкое расстояние, чем с других трех сторон, для того чтобы можно было поместиться всем принимавшим участие в приношении жертв. В западной стене самой мастабы устраивали небольшие ниши, куда ставили приносимые умершему дары.²⁵ Внутри такие ниши иногда покрывали деревом, иногда же просто окрашивали в красный цвет, условно передававший дерево в египетских росписях.

То, что именно западная сторона гробницы первоначально явилась местом заупокойного культа, объясняется тем, что запад — куда заходит, как бы спускается под землю солнце — искони считался в Египте областью смерти; на западе, по египетской мифологии, находился и вход в преисподнюю. На западном берегу Нила чаще всего были расположены и некрополи прибрежных городов. Поэтому и тела умерших укладывали в гробницах лицом к западу — стране мертвых, где пребывали духи предков.

Однако постепенно, с изменением условий жизни, в особенности с развитием земледелия, связанным с освоением искусственного орошения, в религиозных воззрениях происходит ряд изменений, и в частности все большее значение приобретает культ солнца и других светил, что накладывает свой отпечаток и на заупокойные верования. Наглядным доказательством этого является иное положение умерших, которых стали укладывать лицом к востоку — навстречу восходящему солнцу. Очевидно, уже тогда возникло одно из основных представлений заупокойного культа рабовладельческого Египта, согласно которому живительная сила солнца связывалась с мыслью об оживлении умерших людей. Считалось, что души при восходе солнца выходят его приветствовать; когда же солнечное божество, переплыв в течение дня небо, спускается в преисподнюю и ночью проплывает подземный мир, то при его приближении мертвые встают из гробов и радостно встречают его.

В связи с новыми верованиями совершение заупокойного культа также было перенесено на восточную сторону гробницы: теперь и ниши для жертв устраивали в обращенной к востоку стене мастабы, и место обрядов оставляли перед этой же стеной.²⁶ Когда, где и почему происходят эти изменения в заупокойном культе?

Факты убедительно показывают, что этот процесс начинается еще в конце IV тысячелетия до н. э.²⁷ В додинастических погребениях в Эль-Амра костяки уже лежали лицом к востоку. В раннединастическом некрополе Тура примерно половина костяков положена лицом на запад, а половина на восток.²⁸ Во всех царских и иных крупных мастабах I династии ниши для жертв находились на востоке. С востока же был вход и в абидосских кенотафах I династии. Характерно, что это происходило повсеместно и последовательно.²⁹

Из всего изложенного материала видно, что изменения в заупокойном культе, появившиеся еще в процессе сложения классового общества, развились в начале Раннего царства, однако и тогда они в первую очередь касались сравнительно узкого круга лиц, заключавшего в себе верхушку общества — фараона и виднейших вельмож государства, бывших одновременно и ближайшими царскими родичами. В широкие массы рядовых рабовладельцев новые верования проникали не сразу, чем и объясняется различная ориентация костяков в небольших гробницах Раннего царства.³⁰

Несмотря на то, что зодчие Раннего царства были достаточно строго ограничены нормами культа, как в расположении гробниц, так и в выборе декорировки имелось несомненное стремление достигнуть, в пределах этих норм, известного художественного впечатления. Пропорции лучших мастаб были найдены удачно. Большое количество вариантов в оформлении выступов и ниш на наружных стенах говорит о желании внести разнообразие в скупые средства декорировки фасадов. Планировка внутренних помещений отличается четкостью, умением расположить их в нужном порядке; наблюдается явная склонность к симметрии, далеко не всегда продиктованная требованиями культа.

В ходе строительства гробниц был применен ряд новых приемов, в том числе различные перекрытия, которые должны были обладать гораздо большей прочностью в гробницах, чем в жилищах, где они не несли столь тяжелой нагрузки. Наряду с мощными межэтажными перекрытиями в усыпальницах царей I династии в Саккаре, в некоторых гробницах знати, например в Хелуане, где помещения целиком облицованы камнем, перекрытия также были из каменных плит. Существенным новшеством в архитектуре гробниц Раннего царства явился ложный свод. Он встречается в кенотафе последнего царя I династии Ка и в кенотафах царей II династии Перийебсена и Хасехемуи. В течение II династии ложный свод появился и в гробницах частных лиц³¹ в различных некрополях при сооружении перекрытий разных помещений — погребальных камер, кладовых, лестниц. Для того чтобы скрыть получавшийся при этом ступенчатый потолок, его в ряде случаев покрывали толстым слоем ила, благодаря чему создавалось впечатление купола.

Переходя к рассмотрению скульптур Раннего царства, следует отметить, что почти все они найдены не в гробницах, а в храмах, в особых тайниках, куда жрецы периодически убирали памятники, которые были уже достаточно давно посвящены в храм. Возможно, что в тайники прятали и такие предметы, которые по своему ритуальному назначению не могли быть доступны для обозрения. Естественно поэтому, что в одном помещении оказывались вещи, созданные в разное время, на протяжении нескольких веков.

Для Раннего царства известны тайники в храмах Нехена,³² Абидоса и Коптоса. Найденные в этих тайниках статуи либо являлись объектами поклонения, либо предназначались для каких-нибудь обрядов, либо посвящались божеству с той или иной целью.

К первой группе памятников относятся три статуи бога Мина из храма в Коптосе, сделанные из известняка.

Статуи царей были явно связаны с праздником хеб-сед, так как фараоны изображены в характерном одеянии, которое они носили во время этого праздника. Скульптуры пленных иноземцев частично также имели культовое значение и играли определенную роль в хеб-седе и в некоторых других обрядах царского культа,³³ когда по ходу ритуала должно было происходить убийство пленными врагов; статуэтки либо заменяли живых пленников, либо ставились в храм в память указанных ритуалов. Следует иметь в виду, что в египетских храмах часто оставляли статуэтки участников данного ритуала иногда даже в позе, обязательной для совершения того или иного обряда. Некоторые же фигурки пленников являлись подставками, частями посохов или мебели; даже камни, служившие опорой для двери храма или молельни, оформлялись иногда в виде фигуры связанного в мучительной позе пленного врага.³⁴

Многие статуэтки дарились в храмы с целью обеспечить изображенному человеку постоянное покровительство божества. К таким памятникам относятся найденные в тайниках скульптуры знатных лиц. Статуэтки детей и женщин с детьми на руках посвящали с молитвами о даровании потомства. Фигурки карликов, карлиц и слуг, так же как и в предыдущий период, имели культовое значение и были связаны с определенными обрядами.

В тайниках храмов были найдены и скульптуры животных — львов, гиппопотамов, крокодилов, антилоп, обезьян, собак и других, а также птиц, преимущественно соколов — священной птицы бога Гора. Некоторые из них были культовыми изображениями божеств, как, например, знаменитая статуя павиана из алебаstra с именем Нармера (павиана, наряду с ибисом, считали воплощением бога луны и мудрости Тота). К подобным же скульптурам следует отнести и фигуры львов из Коптоса. Другие изображения животных могли, как и статуэтки людей, употребляться при совершении различных обрядов; некоторые фигурки изображают жертвенных животных, другие, олицетворявшие злые силы (статуэтки гиппопотамов, крокодилов), очевидно, служили объектами колдовских „убийств“ враждебных духов и божеств.³⁵ Часть фигурок являлась амулетами или жертвовалась в храм с определенными целями. Так, статуэтки покровительницы рожениц богини-лягушки Хекет могли посвящаться в храм с просьбой о благополучных родах.

В заупокойном храме при мастабе фараона Ка в Саккаре и в абидосских царских кенотафах также были обнаружены скульптуры, вернее, обломки больших деревянных статуй. В храме Ка были найдены части ног двух статуй; в кенотафе Джера — часть груди статуи с нарисованными на ней красной и черной краской шестью ожерельями.³⁶ В кенотафе фараона Удиму была обнаружена часть деревянного парика статуи, на котором волосы отмечены волнистыми линиями и небольшими локонами. Сохранился и фрагмент большой статуэтки священного сокола.³⁷ По-видимому, в одном из кенотафов было найдено вырезанное из дерева мужское лицо почти натуральной величины. Курчавые волосы и борода, крупный горбатый нос позволяют считать это лицо принадлежавшим статуе пленного иноземца. Глаза были вставлены из других материалов. Скульптура отличается

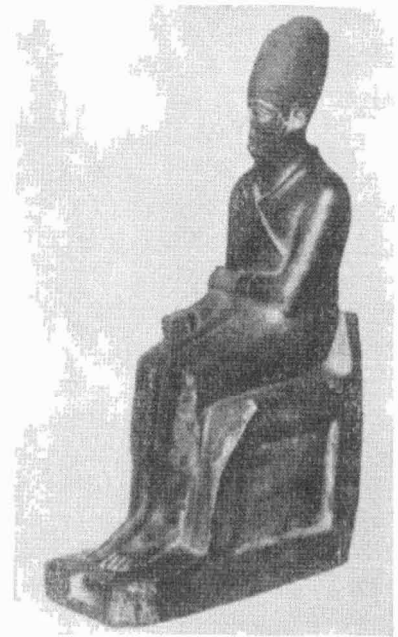
большой выразительностью и замечательна по мастерству исполнения.³⁸ Назначение всех этих скульптур было, несомненно, культовым.

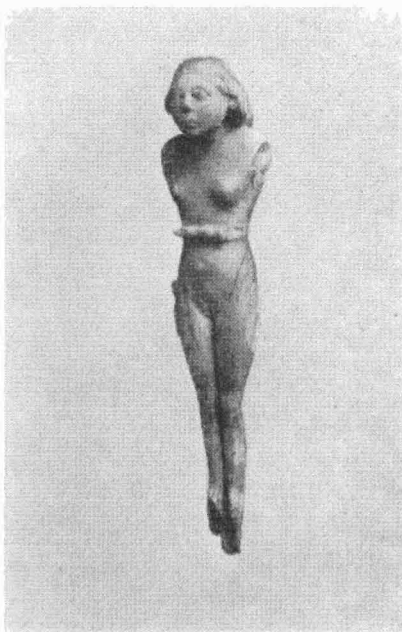
Хотя в гробницах вельмож Раннего царства статуи пока не обнаружены, однако вполне вероятно, что они там стояли. Во всяком случае, известная статуя сидящего на табурете мужчины в коротком парике, купленная в Абидосе, происходит, видимо, из местного раннединастического некрополя.³⁹

Материалы, из которых изготовлялись скульптуры Раннего царства, различны. Изображения богов, царей и вельмож делались преимущественно из камня (известняк, гранит, кварцит), хотя употреблялись также кость, дерево, медь и золото. Для небольших фигурок женщин, детей, карликов, слуг, животных чаще всего применяли кость, дерево и фаянс. Кость, как материал для работы скульпторов, продолжала играть большую роль; из кости, как и в предыдущий период, вырезывали и разнообразные предметы художественного ремесла, имевшие бытовое назначение. По-видимому, с таким ранним и при этом широким использованием кости было связано одно из древнейших египетских наименований скульптора — «кести», что буквально значит «костяной», «костяник».

Существенным новшеством по сравнению с додинастическим периодом было появление скульптур из меди,⁴⁰ употреблявшейся ранее для изготовления орудий и предметов быта. Необходимо вообще подчеркнуть, что в скульптуре Раннего царства по сравнению с предыдущим периодом наблюдается резкое улучшение как техники обработки материалов, так и умения передать изображаемое — человека, зверя, птицу. Лучшее овладение техникой работы по камню имело большое значение для развития скульптуры. Ниже, рассматривая художественное ремесло Раннего царства, мы сможем убедиться, каких разительных результатов достигли теперь каменеры. Не удивительно, что это сказалось и на том, что именно в этот период впервые появляются большие каменные скульптуры. В то же время следует учитывать, что мастера еще не справлялись со всеми трудностями обработки камня; так, руки и ноги статуй не отделяются от тела.

Стилистически скульптуры Раннего царства неодинаковы, и это вполне понятно. Прежде всего необходимо помнить, что данный период длился достаточно долго. Естественно, что, например, относящаяся к самому началу I династии, если не к концу предыдущего периода, статуэтка нагого мужчины ливийского типа с характерной длинной бородой и особого рода набедренником (Ашмолеанский музей, Оксфорд)⁴¹ резко отличается от статуи коленопреклоненного мужчины конца Раннего царства (Каирский музей).⁴² У ливийца безжизненная застывшая поза, лицо совершенно невыразительно, плоские





13. Статуэтка девушки. Кость

глаза непропорционально велики. Вторая статуэтка поражает мастерством, с которым передана и фигура присевшего на колени человека, и его живое лицо с хорошо моделированным носом и ртом, с глазами, углубленными в орбиты; правда, и эта статуэтка не вполне еще обладает точностью пропорций: ее голова слишком велика. Все эти особенности хорошо согласуются с той датировкой, которую подсказывают вырезанные на правом плече статуэтки имена трех первых царей II династии.

Однако различие в трактовке зависело не только от времени создания скульптур, но и от их назначения. Статуи царей и вельмож были более статичны и однообразны, нежели фигурки пленных, слуг, карликов, а культовые изображения богов — еще более архаичны, чем статуи царей. Как можно убедиться на примере статуй бога Мина из храма в Коптосе, такие памятники сохраняли черты,

характерные для примитивных подобий человеческих фигур времени первобытнообщинного строя, имевших характер фетишей.

Сделанные из известняка (выс. около 4 м) статуи бога Мина отличаются крайне суммарной обработкой. Тело по существу не моделировано: его части только намечены впадинами или выступами. Так же архаичны и изображения на свисающих с пояса эмблемах Мина: мы видим здесь то раковины, то ряды животных, напоминающих фигурки на гребнях и плитках предшествующего периода. Рельефы на эмблемах Мина явно показывают наличие преемственной связи культа этого бога с древнейшими земледельческими и даже охотничьими культами. Подчеркнутая архаичность и самих фигур Мина, и изображений на их атрибутах была обусловлена назначением этих памятников, являвшихся выражением верований, восходивших к отдаленнейшим представлениям.

Статуи царей и вельмож также имели определенные культовые назначения и, следовательно, должны были отвечать ряду соответствующих требований. Так, в создании типа сидящей статуи большую роль сыграли статуи царей, предназначавшиеся для праздника хеб-сед. Не случайно все дошедшие до нас царские статуи и статуэтки Раннего царства были несомненно связаны с этим праздником.

Поскольку в далекой древности под шатром действительно сажали укутанный в особый саван труп убитого предводителя племени, естественно, что впоследствии, при смягчении обряда, статуя, заменившая трупа, должна была изображать именно сидящего царя. Мы можем проследить, как в течение Раннего царства, с улучшением техники обработки камня и с возрастанием мастерства скульпторов, развивался этот тип статуи — от небольшой грубой статуэтки царя начала I династии⁴³ с его приземистой фигурой, неправильной формой головы и непомерно большими глазами до монументальных статуй фараона Хасе-

хема (конец II династии), обладающих в общем соразмерными пропорциями, хорошей моделировкой рта, более правильным очертанием глаз (*рис. 12*).

Наиболее ранние скульптуры знати создавались по уже имевшимся образцам сидящих статуй фараонов, как это видно на примере небольшой статуэтки вельможи (Берлинский музей), которая датируется началом II династии и считается самой ранней статуей частного лица.⁴⁴ С такой датировкой вполне согласуются основные особенности памятника: недостаточное соблюдение пропорций, примитивная моделировка тела и лица и, наконец, своеобразный парик, нехарактерный для скульптур последующего периода. Статуи, посвящавшиеся в храм, иногда изображали дарителя, преклонившего одно колено, как это видно на примере интересной статуи мужчины из храма в Пехене.⁴⁵



В противоположность статуям богов, царей и вельмож, статуэтки пленных и слуг отличаются разнообразием положений, а часто и лучшей трактовкой. Это вполне понятно, так как здесь скульптор не был так связан требованиями канона и перед ним вставали совсем иные задачи. Уже самая необходимость изобразить человека связанным или несущим какой-нибудь предмет заставляла мастеров искать новые положения для фигур, а требование отразить этнические особенности привлекало внимание к их отбору и тщательной передаче. То же самое следует сказать и о статуэтках детей, где вставала задача показа характерных черт детского тела.

Все это в известной степени облегчалось тем, что такие статуэтки чаще всего изготовлялись из кости, дерева или фаянса, то есть из материалов, легче поддававшихся обработке, чем камень. Именно среди костяных статуэток иноземцев, детей, нагих женщин находим мы лучшие скульптурные произведения Раннего царства — поражающую пропорциональностью и изяществом нагую девушку (*рис. 13*),⁴⁶ мальчика с прекрасно переданными особенностями форм тельца ребенка,⁴⁷ пленных, женщину с ребенком (*рис. 14*).

Однако роль материала в развитии скульптуры Раннего царства не следует преувеличивать; сохранились и хорошие каменные вещи, как, например, известняковая голова иноземца из Пехена,⁴⁸ и, наоборот, суммарно трактованные костяные и деревянные фигурки. Поэтому необходимо признать, что, наряду с ростом технических навыков и развитием художественного восприятия, большую роль в развитии скульптуры Раннего царства играло назначение памятников, вкладывавшееся в них содержание, то сдерживавшее поиски мастеров, то, наоборот, требовавшее таких поисков. И тот факт, что по сравнению с сидящими хеб-седными царскими статуями так выделяется известная статуэтка идущего царя (*рис. 15*), следует объяснять в первую очередь различием не в

материале, а в назначении этих памятников. Если сидящие хеб-седные статуи воспроизводили посаженное в шатре тело „убитого“ правителя, то костяная статуэтка изображает фараона в другой момент обряда — во время одной из процессий, входивших в ритуал праздника. Здесь перед скульптором стояла задача создать фигуру идущего престарелого правителя, и с этой задачей он великолепно справился: царь показан сгорбившимся от старости,⁴⁹ он идет, нагнув голову под ставшей для него уже тяжелой короной Южного Египта; мы точно чувствуем, с каким трудом он передвигает ноги. Прекрасно передано лицо царя с индивидуальными чертами — большим ртом, впалыми глазами и оттопыренными ушами. Узорчатый плащ хорошо облегает фигуру фараона; в крепко сжатых руках царь держит атрибуты своей власти — плеть и жезл.

Переходя к обзору одновременных скульптурам рельефов и росписей, необходимо отметить, что в этой области мы располагаем крайне незначительным материалом. От времени I династии имеется лишь фриз львов из гробницы царицы Хер-Нейт, стелы с изображениями сидящих за жертвенным столом вельмож и небольшие костяные, деревянные и каменные плитки с врезанными на них ритуальными сценами. К последним примыкают и оттиски с некоторых печатей. Рельефы же, украшавшие стены храмов, дошли до нас только с конца II династии.

Однако, несмотря на столь ограниченный материал, мы все же убеждаемся, что путь развития рельефа на протяжении Раннего царства был сложным и очень интересным. Характерной чертой рельефов этого периода является отчетливо прослеживаемый процесс образования канонов, начальные этапы которого заметны уже на памятниках Нармера и его предшественников. Закреплению канонов способствовало назначение большей части рельефов Раннего царства, создававшихся по поводу событий, имевших важное государственное значение (победоносные походы, экспедиции), или же в связи с требованиями ритуала, причем часто памятник должен был отвечать одновременно обоим целям. Естественно, что и содержание изображений, и средства их передачи были ограничены определенными, достаточно жесткими рамками. Так, сопоставление оборотной стороны плиты Нармера с небольшим рельефом пятого фараона I династии Удиму,⁵⁰ также изображающим убийство царем пленного иноземца, показывает, что, несмотря на некоторое различие в позах убиваемых врагов и большую живость в трактовке на рельефе Удиму, в основных чертах обе композиции настолько близки, что это бесспорно свидетельствует о сложившемся каноне данной сцены. Как видно по стеле из темно-зеленого камня, найденной в Нехенском храме⁵¹ и точно датируемой концом II династии благодаря имени фараона Хасехема, существовал и другой вариант такой сцены: здесь царь упирается одним коленом в спину пленного, распростертого на земле. Возможно, были и иные композиции, однако в качестве канона был избран вариант плиты Нармера, воспроизводившийся затем в различные периоды истории египетского искусства.

Процесс образования канонов хорошо прослеживается и на упомянутых выше своеобразных небольших плитках из слоновой кости и дерева, к которым очень близки изобра-

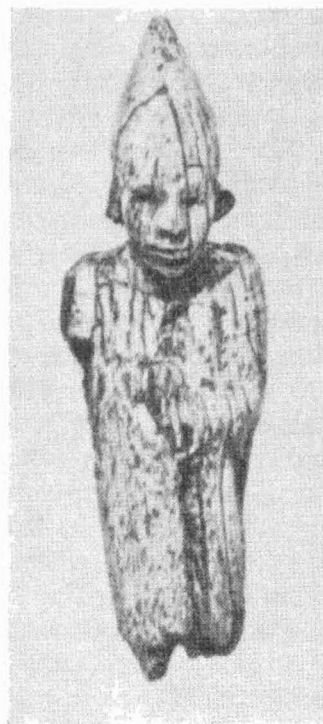
16. Статуэтка идущего царя. Кость

жения на каменных блюдах, сохранившихся, к сожалению, только в виде обломков. Далеко не все сцены и надписи могут считаться полностью истолкованными, однако несомненно, что они отражают празднества, участниками которых являлся сам фараон и его приближенные, что и объясняет находки этих плиток не только в храмах, но и в гробницах. Празднования и происходившие во время их ритуалы совершались чаще всего в ознаменование хеб-седа того или иного фараона и по определенным датам календаря. Мы видим на плитках изображения древних святилищ богини Нейт и бога Тота, архаического некрополя древних правителей города Буто, посещения царем священных городов, убийства пленных врагов и жертвенных животных.

Все это на самых ранних плитках начала I династии дано либо контуром, либо штрихом, причем фигуры, несмотря на их непропорциональность и общую примитивность передачи, все же достаточно выразительны, а сцены подчас полны движения.⁵² Постепенно мастерство резчиков возрастает, и плитки Удиму уже разительно отличаются от плиток самого начала периода. Достаточно указать на фигуры царя на фрагментах плиток из Абидоса, а также на изображение богини Мафдет в виде рыси,⁵³ чтобы в этом убедиться. Характерно, что одновременно с ростом мастерства резчиков продолжается отбор композиций и приемов построения фигур, иными словами, продолжается то же сложение канонов, которое мы видели уже на плите и на булаве Нармера.

По-видимому, уже ко времени Удиму определились правила изображения ряда сцен и фигур: царя, убивающего врага; эпизодов хеб-седа, в том числе ритуального бега фараона; царя, убивающего гиенопотама; собаки, преследующей газель, и собаки, перегрызающей горло опрокинутой навзничь антилопы; ловли водяных птиц сестями.⁵⁴

Три последних примера особенно интересны. Они засвидетельствованы на своеобразных дисках, найденных в гробнице Хемака. В этой гробнице был обнаружен деревянный, инкрустированный слоновой костью ларец, в котором лежали диски из камня, дерева, слоновой кости, рога (от 8 см до 13 см в диаметре). Одна сторона у них была гладкой, другая слегка выпуклой; посередине просверлено сквозное отвер-



стие, причем в отверстиях некоторых дисков находились деревянные палочки; такие же палочки лежали и в ларце. Пять дисков были инкрустированы другими материалами; два имели орнаментальные узоры, а на остальных были фигуры голубей, сцены охоты в пустыне (*табл. I*) и ловли водяных птиц сетями. Хотя диски, видимо, служили для игры,⁵⁵ нельзя пройти мимо того факта, что их декорировка связана с темой охоты. Думается, что либо диски употреблялись для охоты, либо, если это была игра, она воспроизводила какие-то охотничьи действия. В том и другом случае украшение дисков эпизодами или объектами охоты вполне понятно.

Поскольку впоследствии, на протяжении веков, в развернутых сценах охоты в пустыне и на Ниле постоянно встречаются обе группы животных, изображенных на дисках Хемака, очевидно, что они относятся к числу закрепленных, ставших обязательными образцов. Однако от Раннего царства не дошло ни одной большой сцены охоты. Значит ли это, что такие композиции все же существовали и не сохранились, или же изображения на дисках Хемака следует определить как отдельные эпизоды, которые возникали в виде небольших групп, а впоследствии составили развернутые сцены охоты? В данное время вопрос этот остается без ответа, хотя второе предположение более вероятно.

Важный материал для истории развития рельефа Раннего царства дают стелы, обнаруженные в ряде гробниц частных лиц из различных некрополей Севера — Саккары, Хелуана, Абу Роаша. Это сравнительно небольшие известняковые плиты с рельефным изображением умершего, сидящего у стола, на котором стоит плоская корзинка с ломтем хлеба. Около фигуры покойного писали его имя, звание и перечень жертвенных даров.

Появление таких стел было связано с верой в то, что воспроизведение умершего за столом и списка жертв магически обеспечит ему постоянное наличие пищи и перечисленных даров. В соответствии с назначением подобных стел их помещали либо поблизости к телу, вмуровывая в потолок прохода около погребальной камеры так, чтобы изображение на стеле было обращено к лицу умершего,⁵⁶ либо укрепляли в жертвенных нишах в наружной стене мастабы. Последний способ оказался более подходящим и в дальнейшем удержался. Рельеф занимал обычно только середину поверхности плиты, так как оба края при вмуровывании в стену закрывались кладкой.

Показательно, что композиции на стелах построены одинаково. Умерший сидит на стуле с резными ножками в форме бычьих ног или на троне с невысокой спинкой, какие бывают у царей и богов (последний вариант всегда связан с высоким положением данного лица).⁵⁷ Правая рука умершего обычно протянута к жертвенному столу, левая же прижата к груди и иногда держит какой-нибудь атрибут.

Анализ рельефов на стелах показывает явный рост мастерства скульпторов, преодоление ими ряда примитивных приемов в передаче фигур и предметов. Самые ранние образцы близки к аналогичным композициям на цилиндрических печатях, к которым они, видимо, восходят.⁵⁸ Люди на рассматриваемых стелах неизменно изображаются согласно тому канону, который складывался к началу III тысячелетия до н. э. Как на плите

1. Диск из гробницы Хемака. Известняк с инкрустациями

Нармера, у фигур на стелах головы и ноги показаны в профиль, а плечи и глаза в фас. На более ранних стелах сиденье стула дано еще в плане,⁵⁹ и только постепенно появляется профильный рисунок всего стула; позже передняя часть стула закрывается одеждой умершего, что придает всей сцене более естественный вид. Одновременно улучшается композиция, организованнее размещаются дары и надписи; на лучших образцах пропорции фигур становятся почти правильными. Мастера начинают отмечать различия в прическах и одеяниях.⁶⁰ Однако моделировка тела слаба, фигуры подчас даются плоскостно.

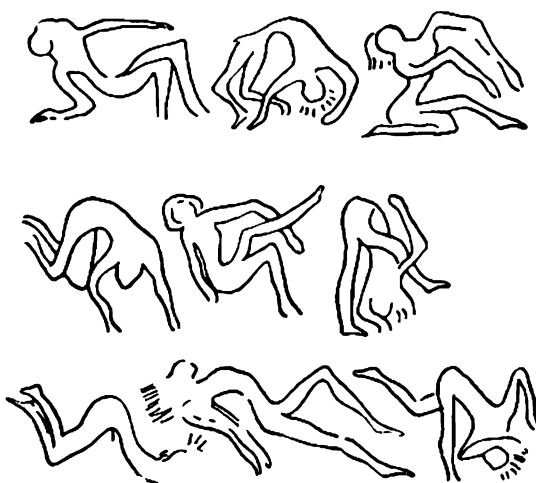
Таким образом, в течение I—II династий композиция сцены сидящего перед жертвенным столом умершего окончательно закрепляется и приобретает тот канонический облик, который сохраняется в течение веков.

Необходимо отметить, что на стелах этого же времени, найденных в Абидосе, разобранная выше сцена отсутствует, и имеются только надписи, содержащие имена и звания погребенных людей. Эти стелы вначале явно делались по образцу монументальных стел, стоявших около царских кенотафов: они также имели закругленный верх и ставились вертикально у гробницы. Однако стелы частных лиц были невелики, а следовательно, и неустойчивы, и их начали вмуровывать в стены гробниц; при этом закругленный верх был уже неудобен, и стелы приобрели прямоугольную форму.⁶¹

Техника рельефа на большинстве частных стел в Абидосе крайне примитивна и не только гораздо слабее, чем на царских плитах, но уступает и ряду аналогичных памятников из Саккары и Хелуана. Известный интерес представляет лишь самая большая из частных стел, принадлежавшая Сабефу — современнику последнего фараона I династии Ка, крупному вельможе, жрецу бога Анубиса.⁶² Здесь, впервые в Абидосе, фигура человека на стеле является изображением самого умершего, а не иероглифом-определителем, замыкающим написание имени или звания погребенного. Очень интересно, однако, что фигура Сабефа идентична с иероглифом, означающим „знатного человека“: и там и тут мы видим фигуру мужчины, идущего вправо, с посохом в одной руке и жезлом в другой. Таким образом, сложение капопов отражалось и в изобразительном искусстве, и в письменности.

Различное оформление стел из Абидоса и из некрополей около Мемфиса, видимо, объясняется разным назначением гробниц Саккары и Хелуана и кенотафов Абидоса.⁶³ Первоначально, вероятно, повсюду на гробницах или около них имелись обозначения





16. Убитые враги. Рельеф на базе статуи Хасехема

имени погребенного; постепенно, с развитием и заупокойного культа, и изобразительного искусства, в гробницах северных некрополей начали изображать умершего за столом, в Абидосе же, где определенная архаизация была свойственна и оформлению кепотафов, на стелах частных лиц по-прежнему ограничивались написанием имени и званий умершего.

Храмы Раннего царства были декорированы рельефами с культовой тематикой. Рельефы, происходящие из храмов Нехена и Гебелейна, содержат фрагменты сцен хеб-седа⁶⁴ и

обрядов основания святилищ,⁶⁵ возможно, также составлявших часть хеб-седных празднований. Поскольку все немногие сохранившиеся куски храмовых рельефов относятся к концу рассматриваемого периода, естественно, что композиции и отдельные фигуры здесь решены на основе уже определившихся канонов.

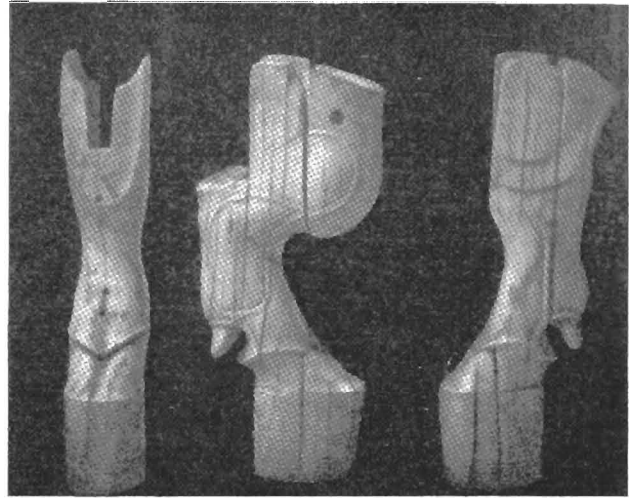
Храмовые рельефы значительно превосходят не только более ранние произведения, но и стелы II династии уверенностью линий, точностью пропорций, общим художественным уровнем. Как по исполнению, так и по выработанным композициям они в сущности гораздо ближе к произведениям следующего периода — времени Древнего царства.

Говоря об истории рельефа Раннего царства и о сложении канонов, необходимо упомянуть и о тех изображениях, которые оставались вне канонических рамок. Уже на плите Нармера мы отмечали различие в трактовке фигур царя и его приближенных по сравнению с двумя пленниками, держащими головы фантастических зверей (лицевая сторона плиты). Фигуры пленных и дальше, до конца Раннего царства, продолжали изображать совершенно свободно, в самых различных положениях, как об этом можно судить по рельефам на базе известняковой статуи фараона Хасехема из Нехена (*рис. 16*).⁶⁶ где фигуры поражают необыкновенной живостью, свободой рисунка, выразительностью поз. Ни одна из них не повторяет другую, ни в одной мы не чувствуем той скованности, которая отмечает изображения царей, вельмож, богов. Вряд ли можно найти более разительное и наглядное доказательство того, насколько давящим бременем легли каноны на творчество египетских мастеров Раннего царства.

В противоположность памятникам изобразительного искусства, произведения художественного ремесла времени Раннего царства дошли до нас в большом количестве и в достаточном разнообразии. Это по преимуществу предметы быта и ритуала — художественная мебель, прекрасные каменные сосуды, замечательные ювелирные украшения.

По сравнению с аналогичными вещами времени общинно-родового строя, работы ремесленников Раннего царства поражают решительным повышением техники и художественного вкуса. Хотя материалы оставались, за отдельными исключениями, примерно

прежними, однако умение выявить их декоративные качества значительно возросло. Появились и новые формы, подчас сложные. В то же время массовые изделия резко отличались не только дешевизной материалов, но и общим низким качеством. Социальное неравенство рабовладельческого государства, с выделившимся художественным ремеслом, обслуживавшим только потребности господствующей верхушки общества, отразилось здесь с полной отчетливостью.



Наиболее интересны в художественном ремесле Раннего царства были работы камнерезов. Используя по-прежнему самые разнообразные породы камней, мастера расширили рамки применения камня и добились поистине виртуозной его обработки. До нас дошли каменные столики, блюда, чаши, кубки, флакончики для благовоний, сосуды для хранения масел и иных веществ. Камнерезы свободно справлялись и с изготовлением больших сосудов из цельного куска камня. Так, известен алебастровый сосуд, найденный в Абидосе, высотой в 1 м (Берлинский музей), который отличается при этом точностью линий контура и прекрасной обработкой поверхности. Широко распространены были цилиндрические сосуды из алебаstra, слегка расширяющиеся кверху. Очень красивы и своеобразны порфиновые каннелированные сосуды.⁶⁷

Поразительного мастерства достигали камнерезы в обработке больших, необычайно тонких блюд из шифера и алебаstra. Некоторые блюда так тонки, что они просвечивают, и все очарование прожилок чудесного камня отчетливо ощущается. Особенно эффектны блюда из горного хрусталя из гробницы царицы Хер-Нейт в Саккаре, толщиной меньше 2 мм.⁶⁸

Изготавливались и кубки. Один из них, алебастровый, был найден в Хелуане, другой в гробнице царицы Хер-Нейт;⁶⁹ он был сделан из двух сортов камня: чашу темного шифера поддерживала подставка из розового известняка. Форма этих сосудов отличается особой изысканностью. Очень изящны и маленькие вазочки для благовоний — мраморные или из сердолика с золотыми крышками.⁷⁰

Иногда по форме каменные сосуды повторяли предметы аналогичного назначения, но сделанные из других материалов; в Абидосе⁷¹ и Саккаре были найдены подносы в виде корзин — очевидно, в подражание тому, что раньше хлеб, фрукты и другую пищу подавали именно в плоских корзинах. У некоторых сосудов на поверхности изображена рельефная сетка, благодаря чему сосуд как бы оказывался в ручном плетеном мешке;⁷² этот узор, очевидно, воспроизводил подлинные плетенки, в которых носили сосуды.

Происхождение форм некоторых сосудов трудно объяснить; таково, например, обнаруженное в Саккаре, в гробнице Сабу, очень интересное и чрезвычайно сложное блюдо —

с чашей посередине и с фигурными краями.⁷³ Ряд сосудов воспроизводит растения. В Саккаре были найдены сосуды в виде листьев;⁷⁴ возможно, это было подсказано тем, что в быту пища действительно иногда подавалась на листьях. Мастера заимствовали и другие формы из окружающей их природы, особенно привлекали к себе внимание цветы лотоса. Камнерезы создали из хрусталя и голубоватого мрамора изящные кубки в форме лотоса.⁷⁵ Иногда такие кубки делались из разных камней — лепестки венчика из алебаstra, а чашечки из темного шифера.⁷⁶

Умение камнерезов Раннего царства соединять различные камни и этим добиваться удачных цветовых сочетаний особенно хорошо проявилось в предметах, украшенных инкрустацией. Упомянутый выше диск из гробницы Хемака с двумя голубями сделан из белого известняка, на фоне которого четко выделяются фигуры голубей из розового известняка; диск обрамляет ряд алебастровых ромбов, вставленных в черную пасту. Еще более замечателен диск со сценой охоты в пустыне из темно-серого стеатита, на фоне которого прекрасно видны газель, антилопа и собака, вырезанные из розоватого алебаstra; вторая собака, рога и копыта газели и антилопы переданы рельефом по самому диску. Тонкость работы подчеркивается тем, что глаза животных вставлены из кусочков слоновой кости. На третьем диске, из шифера, изображена сеть с попавшими в нее двумя птицами; и сеть и птицы сделаны из алебаstra и хорошо видны на темном фоне диска. Четвертый, также шиферный диск окаймлен кружками из белого известняка, вставленными в красную пасту. Пятый диск Хемака, из темного шифера, декорирован геометрическими орнаментами — тремя concentрическими кругами ромбов, вырезанных из слоновой кости, причем между ромбами внутреннего и внешнего круга вставлены треугольники из красного камня, а между ромбами средней полосы — треугольники из эбенового дерева.

Особой тонкостью отличалась обработка самоцветов, которыми украшались ювелирные изделия: браслеты, ожерелья, кольца. Образцами такого высокого мастерства могут служить ожерелье царицы Хер-Нейт из сердоликовых и золотых бус и особенно известные четыре браслета, найденные на руке от скелета около кенотафа Джера в Абидосе.⁷⁷ Три браслета состоят из различных по величине и форме бус, бирюзовых, аметистовых, лазуритовых и золотых, очень удачно чередующихся между собою. Четвертый браслет имеет несколько более торжественный и официальный характер: он состоит из бирюзовых и золотых плакеток в форме фасада дворца, увенчанного фигурой сокола.

Уже на примере упомянутых браслетов видно, с каким мастерством ювелиры Раннего царства изготавливали изделия из золота — достаточно взглянуть на центральную золотую розетку одного из браслетов. Лучшими образцами золотых вещей являются тончайшей работы амулеты в виде антилопы и быка и амулет с фетишем богини Нейт, инкрустированный голубой пастой.⁷⁸ Интересен и скипетр из сарда и золота.⁷⁹

Выше отмечалось широкое распространение медных изделий, среди которых также появились новые предметы, как, например, приборы для умывания, состоявшие из тазика и сосуда с носиком, из которого наливали воду.⁸⁰

Высокого уровня достигла обработка дерева. Помимо применения дерева в архитектуре и для саркофагов, из него делали мебель,⁸¹ а также небольшие изящные ларцы и разнообразные туалетные коробочки в виде рыбы, головы быка, газели, корзинки.⁸² Как и ларчики с резьбой в виде плетения на стенках,⁸³ такие коробочки заменили плетеные из тростника. Деревянные изделия часто украшались инкрустацией из слоновой кости.⁸⁴ Из кости же иногда изготавливались и целые детали предметов, например, ножки кроватей, стульев и больших ларцов (*рис. 17*). Эти ножки имели форму передних и задних ног быка; таким образом, предмет как бы покоился на мощном животном.⁸⁵

Из слоновой кости вырезали также сосуды, ложечки для благовоний в форме утки, парадные кастаньеты, доски и пешки для игр. Некоторые костяные сосудики были украшены прекрасными рельефными изображениями.

В противоположность расцвету ряда ремесел, изделия из керамики не обнаруживали столь же заметного развития. Глиняные сосуды использовались по преимуществу в качестве кухонной утвари, хранилищ для различных продуктов, а также продолжали употребляться в быту менее состоятельных и беднейших слоев населения. Кроме грубой, плохо обожженной посуды, встречаются и сосуды хорошей выделки. Формы керамики очень разнообразны, причем, наряду с сохранением ряда прежних образцов, появляются и новые, как, например, интересный сосуд с выгнутым носиком.⁸⁶

Фаянсовые изделия, наоборот, показывают определенный шаг вперед по сравнению с произведениями из того же материала времени первобытнообщинного строя. Из фаянса делают теперь статуэтки, изразцы;⁸⁷ изобретаются новые оттенки полив. Особенно следует отметить изготовление больших фаянсовых изделий, примером которых может служить высокая цилиндрическая подставка для жертвенника времени Хасехемуи, покрытая зеленой поливой с черными пятнами.⁸⁸

Памятники времени Раннего царства наглядно показывают большие достижения египетского искусства в этот период: в области архитектуры строительство из кирпича и дерева сменило возведение тростниковых построек, а в заупокойных сооружениях уже намечился переход к каменному зодчеству.⁸⁹ Существенным было и появление продуманных планировок помещений и сложение мастабы как формы для гробницы последующих веков. В декорировке архитектурных памятников стал применяться рельеф по камню.

Важнейшими явлениями в развитии изобразительного искусства было сложение ряда канонов как в скульптуре, так и в рельефе, создание монументальных каменных статуй и овладение пропорциями в передаче фигур. Большие успехи были достигнуты и в художественном ремесле, где в итоге развития техники и роста мастерства были созданы замечательные произведения, новые по замыслу и высокому уровню выполнения.

АРХИТЕКТУРА ВРЕМЕНИ ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА

(III тысячелетие до н. э.)



Период Древнего царства (около 2800—2400 гг. до н. э.) имел огромное значение в истории Египта. Прочное объединение страны в конце Раннего царства позволило плодотворнее использовать преимущества, которые давало единое управление областями, отличавшимися разными природными богатствами. К тому же образование в долине Нила единого государства обеспечивало оборону этого государства и давало ему возможность для покорения богатых соседних областей, в итоге чего поступала обильная добыча, в том числе и рабы.

Древнее царство было временем дальнейшего роста рабовладения и социального расслоения. Эксплуатировавшиеся рабовладельческой деспотией огромные массы людей (как иноземных рабов, так и египтян — рабов и свободных общинников) использовались и для расширения ирригационной системы, и для монументального каменного строительства.

В начале Древнего царства высшие посты все еще занимали царские родичи, но затем, при постепенном увеличении бюрократического аппарата, необходимого в столь обширном рабовладельческом государстве, ряд должностей переходил к более отдаленным потомкам царей и представителям знатных родов.

Мемфис по-прежнему был столицей Египта, и именно его некрополи сохранили наиболее замечательные памятники рассматриваемого периода.

От времени Древнего царства до нас дошли первые образцы египетской литературы, произведения искусства высокого художественного качества. Зодчество этого периода

создало памятники, не превзойденные по масштабам на всем протяжении истории Египта и больше других прославившиеся за его пределами.

Как всегда в условиях древневосточного рабовладельческого общества, для формирования идеологии большое значение имели религиозные представления. Слагавшиеся на основе важнейших местных культов сказания о богах принимали теперь официальные версии. Подчиненное положение одних областей и возвышение других находило свое отражение в местных культах. Закреплялись определенные „семейства“ богов, различные божественные „троицы“ и „девятки“, развивались религиозно-философские учения. В тех формах, которые принимал фантастический небесный мир, естественно, отражались земные отношения. Иконография богов во многом повторяла образы царей.

Наибольшее значение в период Древнего царства приобрела „девятка“ богов, почитавшаяся в древнейшем религиозном центре — городе Ону (греческий Гелиополь), во главе которой стоял главный местный бог солнца Ра-Атум. В нее входили боги неба, воздуха, земли, два главных божества Южного и Северного Египта и тот бог, культ которого был крайне важен не только в истории египетской религии, но и в сложении христианства — Осирис.

В образе Осириса слились культы умирающих и воскресающих сил природы и умершего царя. С культами Ону соперничали культы Мемфиса, религиозно-философское учение которого отличалось большей отвлеченностью.

Рассматривая историю искусства предыдущего периода, мы уже отмечали значение памятников, связанных с царским культом. Учение о божественном происхождении фараонов явилось важнейшим идеологическим средством в процессе закрепления единовластия в долине Нила. Представление о фараоне как о сыне бога по плоти, ставшее вообще одной из главных особенностей египетской религии, заняло видное место во всей религиозной практике Древнего царства. Вера в то, что царь — живой или мертвый равно был богом, и при этом богом — покровителем страны, определила характер праздников, содержание ежедневного храмового ритуала и огромную роль царского заупокойного культа с его пышным оформлением.

Гробница фараона считалась местом пребывания божественного духа — покровителя Египта, и это обусловило общегосударственное значение культа умерших царей, являвшегося тяжким бременем для экономики страны: помимо сооружения пирамид, средства нужны были и на поддержание культа в заупокойных храмах, в совершении которого принимал активное участие весь высший государственный аппарат, получавший за это крупные доходы с приписанных к каждой гробнице земель.

Учение о божественном происхождении царей Египта нашло свое отражение в различных сторонах культуры Древнего царства. Именно записи царского погребального ритуала составили знаменитые „Тексты пирамид“ — древнейший в мире крупный литературный памятник, сыгравший большую роль в последующем развитии египетской религии и литературы.

Велико было значение этих представлений и в искусстве. Они обусловили возведение пирамид, характер царских скульптур, тематику изображений на стенах заупокойных храмов фараонов. В руках царей были сосредоточены все возможности и средства для создания и монументальных архитектурных ансамблей, и наиболее значительных скульптур. Технические изобретения, новые идеи зодчих, мастерство лучших скульпторов — все это направлялось в первую очередь на сооружение царских усыпальниц, и в целом ряде случаев памятники частных лиц следовали тому, что было создано для гробниц царей.

Как и для предыдущего периода, наши сведения о гражданской архитектуре весьма незначительны. Облик дворцов, по-видимому, со времени Раннего царства не очень изменился, как об этом можно судить на основании воспроизводящего дворец саркофага фараона Микерина (см. стр. 27). О жилищах мы можем судить лишь по скромным остаткам городов около пирамид.

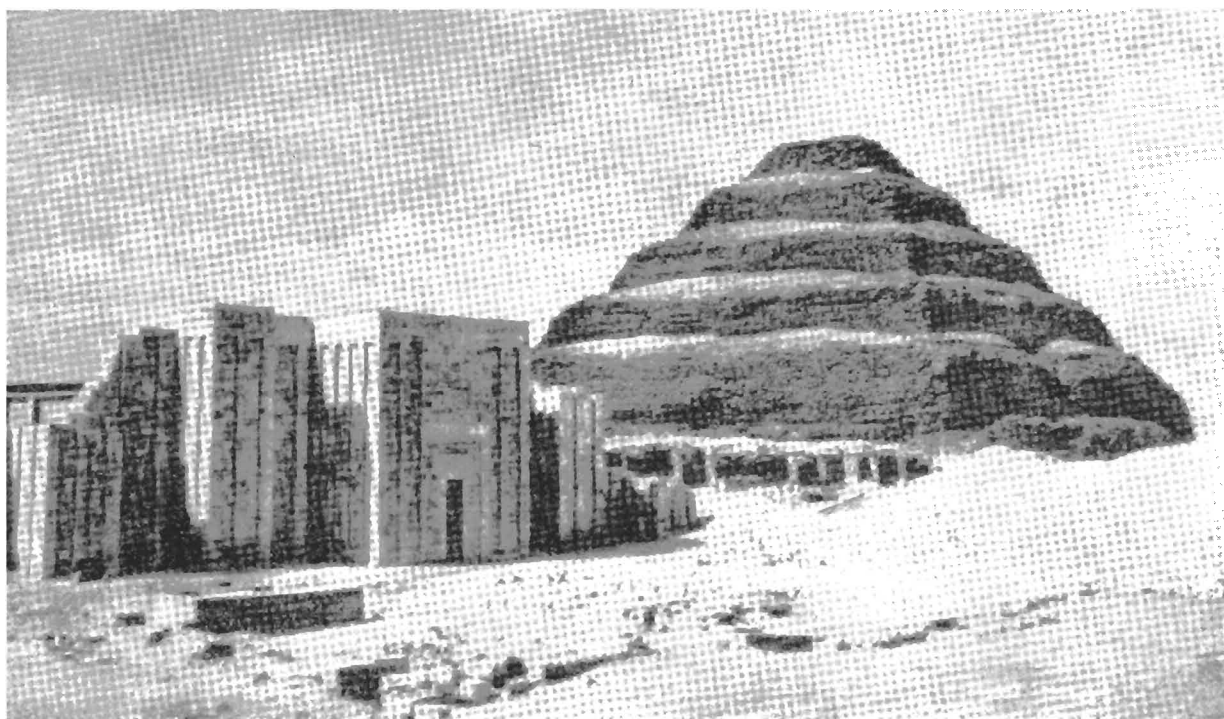
Зато огромные изменения произошли в сооружении и оформлении гробниц фараонов и знати. До этого времени надземная часть усыпальницы увеличивалась по горизонтали, что в конце концов не могло уже производить требуемое впечатление подавляющей монументальности. Поэтому важнейшим этапом в развитии царских гробниц явилась идея увеличения здания по вертикали. По-видимому, эта идея впервые возникла при постройке знаменитой усыпальницы царя III династии Джосера (около 2800 г. до н. э.), так называемой „ступенчатой пирамиды“ (рис. 18). Имя ее строителя, зодчего Имхотена, сохранилось в веках, как одного из самых прославленных мудрецов, первого строителя каменных зданий, ученого, астронома и врача. Впоследствии Имхотеп был даже обожествлен как сын бога Птаха, а греки почитали его как бога врачевания Асклепия.

Ступенчатая пирамида Джосера была построена в южной части того же царского мемфисского некрополя, где возводились усыпальницы фараонов, начиная с Менеса.

Заупокойный ансамбль Джосера расположен на прямоугольной террасе, обведенной двойными стенами, промежуток между которыми был заполнен кирпичом и обломками камня; длинные стороны стен имели по 544,9 м, короткие — 277,6 м, в толщину стена имела 14,8 м, в высоту не менее 9,6 м, а по некоторым данным она достигала 10,48 м.

Сложенные из грубого местного известняка, стены были облицованы с внешней стороны плитами из прекрасного известняка Туры; с внутренней стороны облицовка покрывала только те места, которые не были закрыты различными сооружениями, входившими в состав пирамидного комплекса.

Снаружи стена по-прежнему имела выступы и ниши, причем среди выступов выделялись четырнадцать более массивных, почти втрое превышавших остальные и оформленных в виде дверей, с ясно обозначенными створками, крюками, петлями. Таких „дверей“ было по три на коротких сторонах и по четыре на длинных. В верхней части стен были ряды прямоугольных углублений, не имевших конструктивного значения и являвшихся схематичным воспроизведением деревянных планок фасада древнего дворца.¹



18. Ступенчатая пирамида Джосера

Наружная стена была увенчана парапетом; за ним вдоль всех четырех сторон стены шел довольно широкий уступ, по которому можно было обходить сверху весь заупокойный ансамбль, что служило для целей его охраны.

По той же причине ансамбль имел только один вход в южном конце восточной стены. Он был оформлен в виде монументальных ворот с узким проходом между двух ашеш, через который входили в открытый двор. Следующий проход приводил в замечательную галерею, 54 м длиной, с сорока колоннами вдоль стен (*рис. 19*). Потолок галереи, как и в проходах, был покрыт известняковыми плитами, обтесанными в виде бревен.

Колонны, вернее, полуколонны (выс. 6 м) были связаны со стенами галереи поперечными стенками; каждый барабан колонны являлся продолжением ряда кладки стенки, стволы колонн были обтесаны в виде связок тростников уже после окончания кладки.

Галерея была разделена на две неравные части выступами после двенадцатой пары колонн, что было вызвано сооружением за левой стеной галереи, в массиве террасы, собора культового помещения. Галерея имела несколько выходов: в самом начале налево шел ход на лестницу, которая вела на верх внешних стен; далее, направо, открывался проход во Двор хеб-седа, а в конце находилось проходное помещение с четырьмя парами полуколонн, соединенных стенками, потолок которого был обтесан в виде бревен. Из этого помещения открывался выход на большой, так называемый Южный двор.

Южный двор, по-видимому, предназначался для совершения некоторых обрядов праздника хеб-сед. Посредине двора были обнаружены два сооружения, каждое в 11 м длиной, имевшие форму двойных полукругов. Поскольку такие сооружения всегда изображались на сценах ритуального бега фараона во время хеб-седа, возможно, что они определяли границы того традиционного расстояния, которое должен был пробежать фараон.

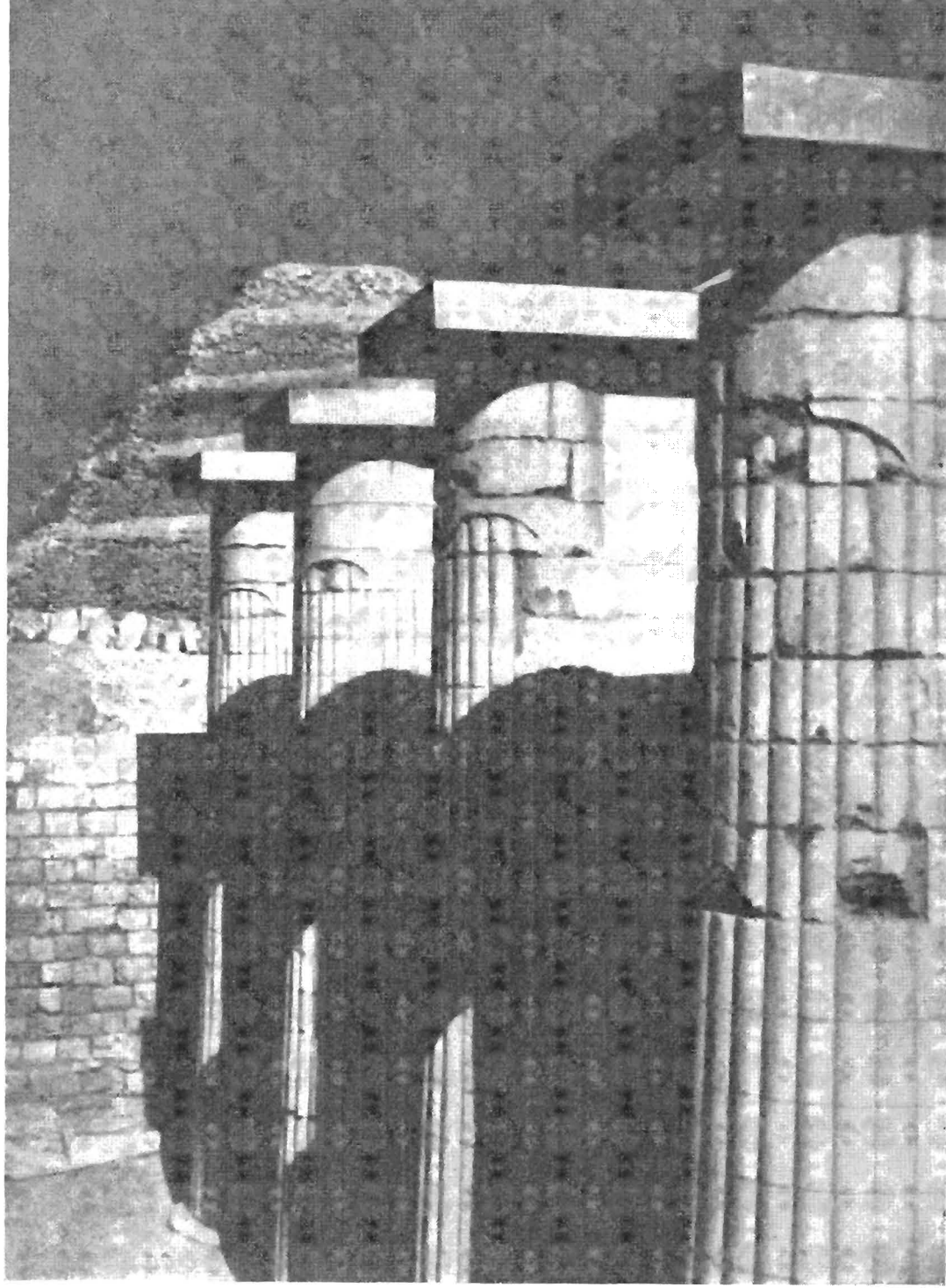
Назначение зданий, окружавших Южный двор, еще не вполне ясно: очевидно, они также были связаны с хеб-седом. В южной части двора находилось интересное сооружение — так называемая Южная гробница Джосера; она имела 85 м в длину и 13 м в ширину и была встроена в толщу наружной стены таким образом, что ее верх со сводчатой кровлей возвышался на 4 м над парапетом. Это сооружение было ложной гробницей царя, его кенотафом. По-видимому, со времени III династии царские кенотафы начали строить также в мемфисских некрополях, иногда помещая их в одном ансамбле с подлинной гробницей, как это было у Джосера.

В подземную часть Южной гробницы спускались по лестнице, которая шла с кровли через весь массив здания и оканчивалась шахтой, частично вырубленной уже в скале. Внизу находилась кладовая, где сохранились сосуды из алебаstra и глины, двенадцать шестов от балдахина, покрытых листовым золотом, ящики и носилки.

Квадратная в плане погребальная камера (1,3 м в высоту, длина стен 1,6 м) была облицована гранитом, в нее попадали через отверстие в потолке, которое закрывалось особыми спусковыми камнями.

Однако самые интересные комнаты находились еще дальше: лестница продолжалась к востоку, и здесь было расположено несколько галерей и комнат, часть которых служила кладовыми, где стояли большие алебастровые сосуды. Некоторые помещения имели уникальную декорировку. Они были облицованы зеленовато-синими глазурованными изразцами, изображавшими тростниковые плетения.² В промежутках между рядами изразцов на известняковых плитах стены были высечены рельефные перевязки плетения, и, таким образом, стены этой группы помещений казались как бы покрытыми циновками, сплетенными из сине-зеленых тростников, скрепленных светлыми перевязками. Изразцы имели на обороте выступ со сквозным отверстием. Соответственно на стенах были углубления, также с отверстием, и когда изразцы вставлялись в промежутки между выпуклыми рядами, изображавшими перевязки, в отверстия изразцов и стен продевались веревки из стеблей папируса, при помощи которых изразцы и держались на стенах на то время, пока пространство между ними и стеной заполняли жидким штукатуром. Такая декорировка этих помещений воспроизводила стены древнейших тростниковых святилищ. Верхняя часть отдельных панно изображала стилизованные верхушки связок тростников, которые когда-то действительно венчали стены тростниковых построек. Связка тростника издревле почиталась в долине Нила как один из фетишей, став потом под названием „джед“ вечнозеленым символом бога умирающих и воскресающих сил природы Осириса. Стилизация

19. Колоннада входа в пирамидный ансамбль Джосера





20. Карниз со священными змеями. Молебня во дворе пирамиды Джосера

верхушек тростниковых панно в подземных комнатах Южной гробницы именно в форме „джедов“ вполне соответствовала погребальному назначению помещения.

Из тростниковых святилищ было заимствовано и изображение окон и оформление верха двери в виде завернутой и завязанной циновки, которая, очевидно, служила в свое время занавесой в проходе.

В одном из подземных помещений, украшенном поливными изразцами, на стене имеются три стелы с изображением царя: на двух стелах он показан идущим, причем окружающие его эмблемы явно связывают это изображение с хеб-седом. Еще более отчетливо эта связь проступает на третьей стеле, где мы видим фараона, совершающего ритуальный бег и держащего в руках

предметы, характерные именно для хеб-седного бега.⁴

В юго-западном углу Южного двора находилась заупокойная молебня Южной гробницы. Великолепный фриз из священных змей — урсев (*рис. 20*) украшал верх молебни. Урсей — огнедышащие змеи египетской мифологии — считались хранителями царей и богов, и их изображения должны были служить магической охраной молебни.

Связь Южного двора с ритуалом хеб-седа подтверждается также и тем, что с востока к этому двору примыкал комплекс сооружений, несомненно предназначенных для указанного ритуала: это так называемый Двор хеб-седа, представлявший собою в плане вытянутый прямоугольник. По его западной и восточной сторонам были сооружены сплошные массивы, каменные стены которых были оформлены в виде фасадов молелен богов Севера и Юга Египта.

Известно, что на празднование хеб-седа привозились статуи богов из всех главных центров страны и что для этих статуй во дворе того храма, где происходило празднование, ставились два ряда соответственно оформленных молелен, перед которыми царь в определенный момент обряда совершал жертвоприношения. Очевидно, в данном случае статуи ставились перед молебнями.

В южной части Двора хеб-седа были найдены интереснейшие скульптуры — большие статуи Джосера в хеб-седном одеянии.⁵ В особой молельне, завершавшей с северной стороны ряд молелен западного массива двора, была найдена база от группы из четырех статуй; сохранились только ступни скульптур, по которым видно, что две фигуры изображали взрослых людей, а две — детей.⁶ Невдалеке возвышалась платформа с двумя лестницами,⁷ на которую во время празднования хеб-седа ставились статуи царя.

В юго-западном углу двора существовало еще одно святилище, в главном помещении которого были карнизы из повторяющейся эмблемы Осириса — „джеда“, что дало повод археологам назвать это здание храмом Осириса. Однако его назначение еще не вполне ясно. Возможно, что оно служило местом отдыха и переодевания для царя в промежутках между отдельными этапами ритуала хеб-седа.⁸

К северу от Двора хеб-седа находился Восточный двор, примыкавший к пирамиде; в его восточной стене был проход в небольшой двор, на который выходил фасад интересного сооружения — так называемого Южного дворца. Проход к парному зданию — Северному дворцу был в следующем дворе, в который проникали из северо-западного угла Восточного двора.

Южный и Северный дворцы, как и молельни богов Юга и Севера во Дворе хеб-седа, состояли из стен, пространство за которыми было заполнено строительными обломками. Фасады „дворцов“ были декорированы четырьмя полуколоннами и двумя пилястрами и имели по одной двери, над которой по всему фасаду шел фриз в виде орнамента „хскер“, воспроизводившего схематизированные связанные верхушки тростников. Однако в деталях оформление каждого „дворца“ имело свои различия, связанные с особенностями древнейших дворцов правителей Южного и Северного Египта. Так, полуколонны Южного дворца были увенчаны такими же капителями в виде двух крупных листьев, ниспадавших по обе стороны ствола, которые были и на фасадах молелей богов Юга. В восточной же стене двора Северного дворца имелась ниша с полуколоннами, изображавшими эмблему Севера — папирус с его характерным трехгранным стволом и раскрытой метелкой (*рис. 21*).

Мы рассмотрели южную половину пирамидного ансамбля Джосера и сооружения, расположенные вдоль его восточной стороны.

Центральной частью всего ансамбля являлась, естественно, пирамида — памятник, ставший важнейшим этапом в истории древнеегипетской архитектуры.

Процесс постройки ступенчатой пирамиды Джосера был достаточно сложным. Идея создания монументального архитектурного произведения путем наращивания его не по горизонтали, а по вертикали появилась не сразу. Первоначально построили большую квадратную мастабу (выс. 8,32 м, дл. стороны 62,9 м) из кусков известняка, облицованных хорошо отесанными плитами. Затем мастабу несколько увеличили, и с востока перед ней было устроено одиннадцать шахт глубиной около 33 м. От каждой шахты на запад, под мастабу, шел коридор длиной в 13 м. Первые пять коридоров вели к захоронениям членов семьи Джосера, остальные же были использованы в качестве кладовых.

Первая группа помещений была облицована деревом. Погребения были обставлены с достаточной пышностью. Умерших помещали в деревянные гробы тончайшей работы, покрытые листовым золотом, прикрепленным к дереву золотыми гвоздиками.⁹ Деревянные гробы вставлялись затем в алебастровые саркофаги, поставленные на известняковых базах. В коридорах и погребальных камерах были найдены сосуды из алебаstra и диорита, сердоликовые бусы, части фаянсовых вкладок для инкрустирования ларцов, орудия из

кости и меди. Погребенные, по-видимому, были женщины и дети, как об этом можно судить по размерам саркофагов и по найденным останкам ребенка в возрасте 8—9 лет.

То, что погребения были совершены при Джосере, подтверждается наличием имени этого фараона на оттисках цилиндрической печати. К сожалению, имени лица, которому принадлежала печать, прочесть не удалось, но зато был прочтен титул, который носил зодчий Имхотеп, строитель пирамиды Джосера. Это дало повод предположить, что здесь перед нами нечто вроде подписи прославленного архитектора.

Погребения были сделаны после увеличения мастабы и сооружения ее подземных помещений, к рассмотрению которых мы обратимся ниже. Это ясно видно по тому, как коридоры от шахт обходят эти помещения.

Чтобы закрыть доступ к погребениям, мастаба была увеличена еще на 8,32 м и стала прямоугольной в плане. Этот этап увеличения не был закончен, когда возник гениальный проект Имхотепа — начать увеличение мастабы вверх, что сопровождалось решительными, принципиальными изменениями и в строительной технике: если до этого времени здания сооружались горизонтальными пластами, то теперь эти пласты стали наращивать вертикально с наклоном в 15—17°; камни каждого слоя укладывались перпендикулярно к сторонам пирамиды, причем для их крепления уже не употребляли так много связующих растворов. Облицовка была из известняка Туры.

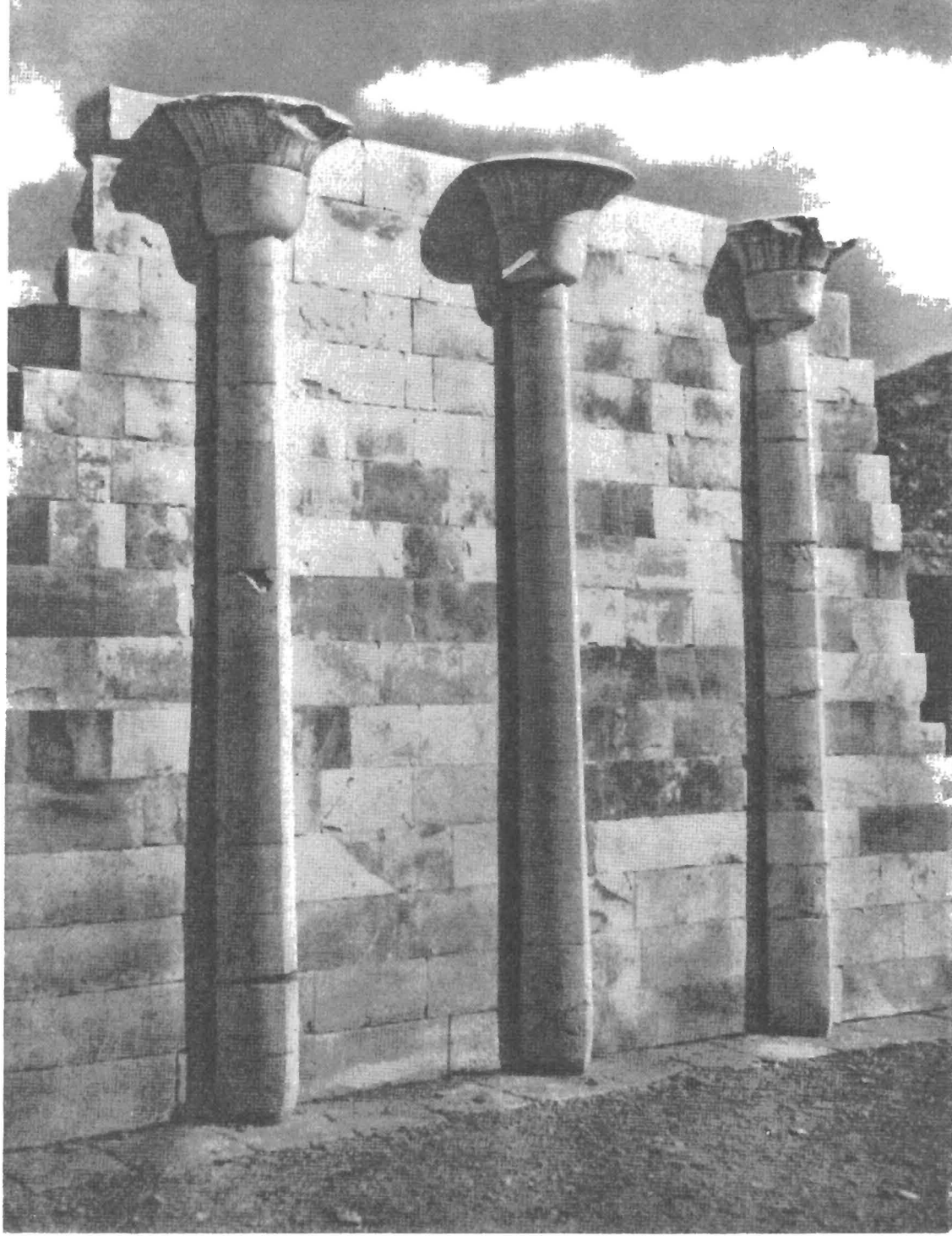
Вначале пирамида имела четыре ступени, но уже при следующей надстройке, с севера и запада, поднялась еще на две ступени. При этом увеличении верхняя площадка оказалась слишком узкой, и поэтому пирамиду увеличили на 2,6 м к северу. В конечном итоге пирамида Джосера имела около 60 м в высоту с базой в $109,02 \times 121$ м.

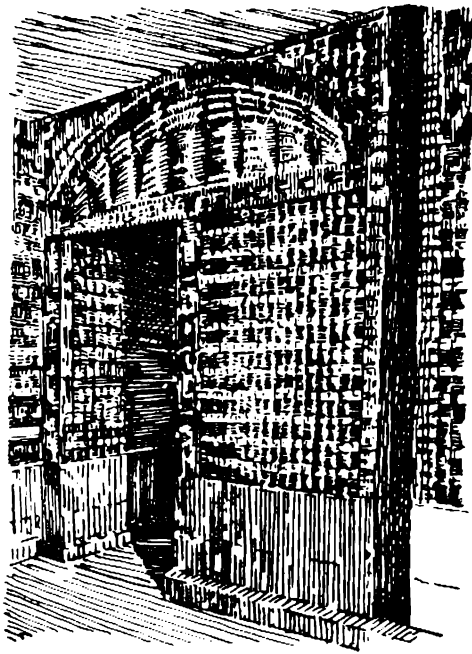
Вход в помещения, расположенные под пирамидой, был с севера. Первоначально, когда здание имело вид мастабы, естественно, и доступ в его подземную часть был устроен, как у ряда таких мастаб, в виде открытого прохода, постепенно спускавшегося вниз.

Проход доходил до шахты глубиной в 28 м. Внизу, как и в Южной гробнице, находилась погребальная камера, облицованная гранитом, вход в которую был в потолке и закрывался камнем цилиндрической формы около 2 м высотой и весом свыше 3 тонн. В камере были обнаружены части скелета мужчины, вероятно Джосера.

Вокруг погребальной камеры были устроены различные помещения. Уже недалеко от начала спуск под пирамиду был пересечен поперечным коридором, оба конца которого, по-видимому, предназначались для кладовых. Дальше спуск пересекался вторым коридором, из западного конца которого был проход в группу кладовых, из восточного — к северу, также в кладовые, а к югу — в комплекс комнат, облицованных такими же зеленовато-синими полированными изразцами, изображавшими тростниковые плетения, какие были в подземных помещениях Южной гробницы. Эти комнаты не были полностью отделаны, но они производят огромное впечатление и в том виде, в каком они до нас дошли. В особенности хороша первая из них, в которой готовы только западная и южная стены: мы видим здесь прекрасно размещенные панно, увенчанные такими же „джедами“.

21. Пилястры в виде папирусов. Молельня во дворе пирамиды Джосера





22а. Стена с изразцами. Подземная комната в пирамиде Джосера

как и в Южной гробнице (рис. 22а), так же как и там, панно на западной стене чередуются с тремя рельефами, изображающими Джосера, причем здесь на двух рельефах показан ритуальный бег фараона, а на одном — фигура идущего царя, тогда как в Южной гробнице, наоборот, бег был дан один раз, а идущий царь — дважды. Как и в Южной гробнице, над рельефами и панно были сделаны изображения окон.

Декорировка двух других комнат, облицованных изразцами, была проще — без „джедов“ и рельефов.

От последней изразцовой комнаты шел ход к юго-восточному углу погребальной камеры. От других ее сторон также отходили проходы, которые вели в кладовые.

Судя по тому, что ход к погребальной камере, изразцовым комнатам и кладовым был устроен еще

тогда, когда здание имело вид мастабы, а также по тому, что при обоих этапах сооружения пирамиды камера и остальные помещения продолжали сохранять свое значение и не были заменены другими, очевидно, что они были построены в самом начале возведения мастабы. Когда же стали строить пирамиду и заупокойный храм, прежний доступ в подземную часть усыпальницы был засыпан, а вместо него прорыт новый ход, который начинался в пирамидном храме, откуда он шел до западного конца первого поперечного коридора, по которому уже можно было дойти до прежнего спуска. Именно таким путем направлялось шествие в день погребения Джосера.

Заупокойный храм Джосера примыкал к северной стороне пирамиды. Поскольку во всех царских погребениях до Джосера заупокойная молельня была с восточной стороны мастаб, причем тут же был и вход в них, очевидно, в расположении молельни Джосера отразились иные религиозные концепции. Необходимо отметить, что у мастаб в Бет Халлафе,¹⁰ считающихся кенотафами Джосера и одного из его преемников, Санахта, заупокойные молельни находились тоже с севера, как и вход в кенотафе Удиму в Абидосе. После Джосера (кроме Усеркафа, о чем см. ниже) храмы снова строились у восточной стороны, однако вход во всех пирамидах был уже с севера. Возможно, что произошло слияние двух религиозных учений, по одному из которых, связанному с солярным культом, заупокойные службы должны были совершаться на востоке от гробницы, согласно же другому учению, дух фараона возносился на Полярную звезду.

Характерно, что вход и в пирамидный храм Джосера находился все же в восточной стене. Перед входом, у северной стены пирамиды, был выстроен небольшой сердаб, в котором была найдена знаменитая статуя Джосера в хеб-седном одеянии. Статуя была замурована, но в стене перед ее глазами были сделаны два отверстия, через которые, по верованиям егип-

тия, дух фараона, воплощенный в статую, мог смотреть на проходящих и магическим путем получать жертвы.

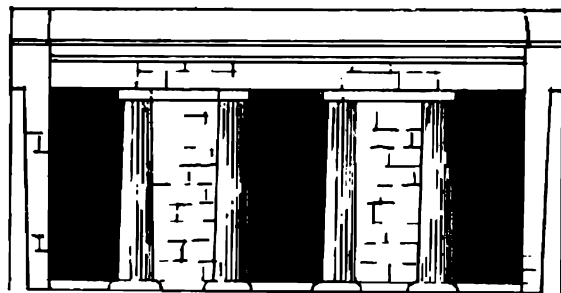
Пирамидный храм в плане имел вид прямоугольника. Начиная от входа вдоль восточной, северной и западной сторон храма шел коридор,¹¹ из которого можно было пройти как в западную группу помещений, так и в центральную часть, предназначавшуюся для обрядов очищения фараона.¹²

Она состояла из двух одинаковых, имевших форму вытянутых прямоугольников дворов; в полу западного начинался ход под пирамиду. Южную сторону каждого двора замыкал портик из четырех колонн с двадцатью каннелюрами, поставленных на круглые базы и соединенных по две промежуточными стенками (*рис. 226*). Сделанные из прекрасного известняка Туры, со строгим профилем и хорошими пропорциями, эти портики являлись как бы фасадом храма, за которым располагались галереи, коридоры и ряд помещений неясного назначения.

Ступенчатая пирамида Джосера была важнейшим этапом в истории древнеегипетской архитектуры, и дальнейшее строительство царских усыпальниц убедительно это показывает.

Уже при возведении гробницы преемника Джосера Сехемхета, строителем которой, по-видимому, был тот же Имхотеп,¹³ были использованы все основные технические новшества, введенные впервые при постройке заупокойного ансамбля Джосера, равно как был учтен и приобретенный при этом опыт. Гробницы Сехемхета и его преемников также имели форму ступенчатых пирамид, причем, если усыпальница Джосера после попытки построить ее с квадратным основанием в конце концов все-таки осталась, подобно мастабе, в плане прямоугольной, то пирамиды преемников Джосера сразу же строились с основанием в виде квадрата.¹⁴ Как пирамида Джосера, они возводились путем наращивания от середины отдельных вертикальных слоев кладки с наклоном около 15°, причем каждый слой так же состоял из камней, укладывавшихся перпендикулярно к плоскостям пирамиды. Такая кладка свойственна всем ступенчатым пирамидам. Два вертикальных слоя по-прежнему образовывали уступ: пирамида Сехемхета, в которой обнаружено четырнадцать слоев кладки, имела семь уступов и достигала в высоту 70 м, при длине стороны основания в 120 м; южная пирамида в Завьет эль-Ариане состояла из семи уступов при стороне в 100 м. Вход в эти пирамиды был с северной стороны. Погребальные камеры были облицованы гранитом.

В настоящее время мы еще не можем делать выводов о том, как шло развитие подземных помещений в пирамидах преемников Джосера, поскольку раскопки пирамиды



226. Портик заупокойного храма Джосера

Сехемхета продолжают, а ступенчатые пирамиды в Среднем и Верхнем Египте надлежащим образом вообще не обследованы.

Однако даже то, что сохранилось, свидетельствует о продолжавшемся развитии каменной архитектуры: увеличиваются размеры блоков, растут масштабы усыпальниц. Возможно, что особенно замечательным сооружением была бы неоконченная пирамида фараона Небка (Неферка) в Завьет эль-Ариане. Огромный выложенный камнем спуск к погребальной камере здесь остался незасыпанным, благодаря чему можно в полной мере оценить грандиозность замысла зодчего: этот спуск, начинающийся пандусом протяжением в 37,24 м, переходит затем, после площадки длиною в 23,6 м, в лестницу, разделенную посередине пандусом. Основой для погребальной камеры служил массивный фундамент из гранитных блоков высотой в 4,5 м. В этот фундамент был вставлен овальный, великолепного качества, гранитный саркофаг. Все это наглядно показывает размах и высокое мастерство строителей пирамид при преемниках Джосера.

Наряду со ступенчатыми пирамидами, фараоны III династии, по-видимому, строили и кенотафы — большие мастабы в Бет Халлафе, недалеко от Абидоса. Однако вопрос о принадлежности и о назначении этих мастаб нуждается еще в дальнейшем изучении.

Заканчивая обзор строительства ступенчатых пирамид, мы должны подчеркнуть особую и разностороннюю важность усыпальницы Джосера для дальнейшего развития царских гробниц Древнего царства. Гробница Джосера примечательна не только формой пирамиды, но и тем, что во всем ансамбле ее впервые был широко применен в качестве основного строительного материала камень. Здания ансамбля явно воспроизводят в камне формы, свойственные деревянным и кирпичным постройкам: потолки вырублены в виде бревенчатых перекрытий, колонны и пилястры выдержаны в пропорциях, выработанных для деревянных зданий. Камень еще не везде имел здесь конструктивное значение: еще не было свободно стоящих колонн, зодчий не решился их отделить от стен.

Усыпальница Джосера очень важна и по своей декорировке, богатой и разнообразной. Мы уже отмечали интересные формы колонн и пилястров: четкие, величественные в своей простоте каннелированные стволы колонн с плоскими плитами абак и впервые выполненные в камне пилястры в форме раскрытых цветов папируса и лотоса; отмечали облицовку стен алебастровыми плитами и зеленовато-синими поливными изразцами, воспроизводившими тростниковое плетение. Заупокойный ансамбль Джосера был замечательным свидетельством интенсивной работы мысли и творческого дерзания, памятником, сочетавшим первое воплощение огромной новизны и важности замысла с еще недостаточно зрелыми для равноценного оформления этого замысла техническими и художественными возможностями. Еще не были найдены присущие каменному строительству формы, но уже было осознано и осуществлено основное — здание начало расти вверх и камень был определен как главный материал египетского монументального зодчества.

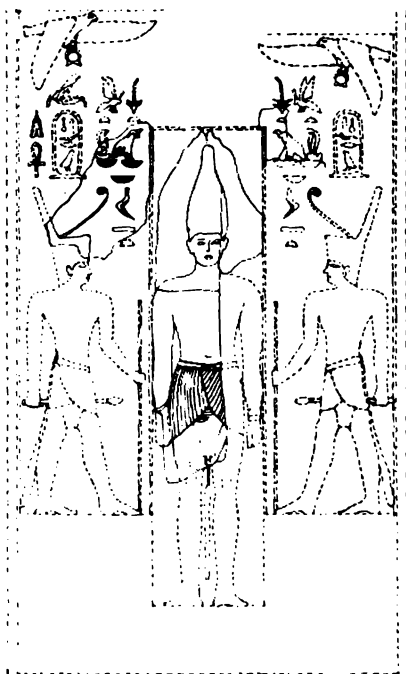
Пирамиды Джосера и его преемников были важнейшим этапом на пути к созданию классического типа пирамиды, который появляется при первом фараоне IV династии

Снофру. Отныне на протяжении веков тип царской усыпальницы сохраняет определенные устойчивые формы, причем изменения в планах и убранстве хотя и бывали достаточно значительными, но не затрагивали основных элементов комплекса.

Пирамида сооружалась в центре большого двора, стены которого отделяли ее от окружающих усыпальниц. Находящиеся иногда в пределах двора маленькие пирамидки цариц и пирамидка особого ритуального назначения лишь усиливают впечатление непомерной величины царской усыпальницы. К восточной стороне пирамиды примыкал верхний заупокойный храм, соединявшийся крытым каменным проходом с нижним храмом в долине, который являлся своеобразным входом для всего пирамидного ансамбля и строился там, куда доходили воды нильских разливов. К востоку зеленели орошаемые Нилом поля, а к западу расстилались безжизненные пески пустыни. Вход в усыпальницу фараона, таким образом, находился как бы на грани жизни и смерти. За стенами пирамиды в четко распланированном порядке располагались гробницы придворных фараона, являвшихся по большей части одновременно и его родичами.

Таковы общие черты пирамидного комплекса времени Древнего царства. Проследить подробно последовательный ход развития усыпальниц фараонов этого периода и, главное, объяснить причины определенных изменений на протяжении этого развития мы можем еще далеко не всегда. Многие нам еще неизвестно, и не все известное — понятно. Так, все еще неясно, почему один фараон строил себе две, а подчас даже три пирамиды, тогда как другие цари имели по одной. Мы не знаем точного хода погребального ритуала и его постепенных изменений, не знаем, для каких моментов этого ритуала нужны были именно такие помещения, которые имеются в одних пирамидных ансамблях и отсутствуют в других. За исключением нижнего пирамидного храма одной из трех пирамид Снофру, так называемой ромбоидальной пирамиды в Дашуре (см. стр. 62—63), от времени IV династии до нас почти не дошли рельефы пирамидных храмов. Только с конца V династии во внутренних помещениях пирамид появляются записи царского погребального ритуала — знаменитые „Тексты пирамид“, чрезвычайно важные для понимания назначения этих помещений, а следовательно, и их планировки.

Как это ни странно, но до сих пор ряд пирамид не обследован еще должным образом. Не раскопан даже нижний пирамидный храм Хеопса! Не удивительно, что благодаря новым раскопкам появляются интереснейшие материалы, подчас заставляющие в корне менять суждения и оценки, считавшиеся общепринятыми. Хотя многое исчезло навеки, но многое еще может быть открыто и восстановлено. Теперь уже очевидно, например, что все пирамидные храмы и соединявшие их проходы были декорированы рельефами, но то обстоятельство, что камни от храмов Древнего царства были использованы царями Среднего царства для сооружения их усыпальниц, лишило нас этих ценных памятников. По-видимому, пирамида Аменемхета I в Лиште представляет собою целую сокровищницу искусства Древнего царства, так как для ее постройки пошли камни с рельефами из заупокойных храмов фараонов IV династии в Гизе, в том числе и из храма Хеопса.



23а. Ниша со статуей Снофру. Заупокойный храм Снофру

Переходя к непосредственному обзору пирамид фараонов IV династии, необходимо в первую очередь остановиться на трех пирамидах первого царя этой династии Снофру. Эти памятники интересны, с одной стороны, тем, что два из них представляют собой промежуточные этапы между ступенчатыми пирамидами III династии и классическим типом пирамиды, которая также была сооружена при Снофру в Дашуре. С другой стороны, нижний храм южной дашурской пирамиды дает нам возможность оценить такое святилище в целом, так как раскопками выяснена не только его планировка, но обнаружены находившиеся в нем статуи и рельефы. Помимо того, усыпальницы Снофру помогли установить и понять некоторые важные детали царских заупокойных архитектурных ансамблей.

Пирамида Снофру, построенная в Медуме, была задумана как ступенчатая. Вначале было сооружено семь уступов, а затем добавлен еще один. Каждый раз уступы

покрывались облицовкой, а после второго этапа постройки они были заполнены обломками камня, и вся пирамида была облицована плитами из известняка, получив, таким образом, вид классической пирамиды.

Вторая пирамида Снофру, расположенная в южной части некрополя в Дашуре, называется иногда ромбоидальной, хотя это название не является точным. Она имеет два склона, наличие которых не вполне понятно. Некоторые исследователи считают, что вначале пирамида должна была иметь единый склон, но затем в процессе работы появилась необходимость в скорейшем окончании постройки, вследствие чего ее верхнюю часть возвели под другим уклоном, что позволило уменьшить высоту здания и тем самым ускорить его завершение. Подтверждением этого является и тот факт, что камни в верхней части менее тщательно пригнаны, чем в нижней. Как уже указывалось, нам известны теперь оба храма этой пирамиды — верхний и нижний. Нижний храм представлял собой в плане простое, но хорошо задуманное здание, пропорциональное и строгое (рис. 23а, 23б). Перед входной стеной стояли две большие стелы. За стеной были расположены два двора — продольный, служивший преддверием, и главный большой двор. При входе в него направо и налево было расположено по два помещения, а в глубине находился портик, потолок которого поддерживали два ряда массивных столпов, по пяти в каждом ряду; в глубине портика имелось шесть ниш, где стояли гранитные наосы с монументальными статуями царя, высеченными из одного куска с наосом.¹⁵ По сторонам были рельефные фигуры фараона, обращенные к статуе в наосе. Стены дворов, столпы и боковые стенки портика были покрыты рельефами, на нижнем поясе которых были изображены процессии женщин, символизовавших различные владения и державших в руках знаки

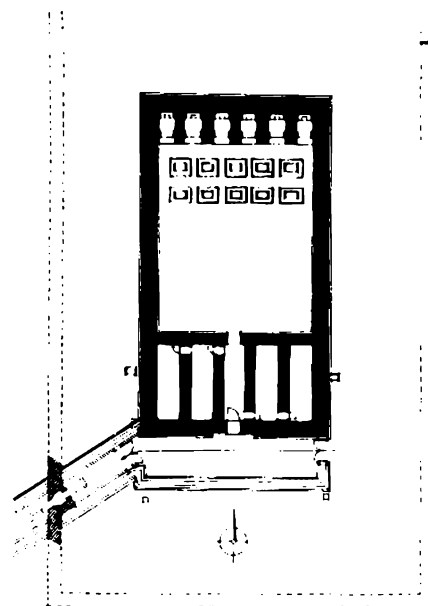
жизни и приносимые царю дары. Процессии как бы направлялись по обеим сторонам двора к статуям в нишах портика. От верхнего пояса рельефов пока еще опубликовано так мало, что судить об их тематике нельзя, однако ноги крупной фигуры царя или бога свидетельствуют о том, что и здесь имелись какие-то сцены. Боковые стенки портика были оформлены в виде рельефных панно с изображением увенчанного огромной фигурой сокола фасада дворца с именем фараона. Таким образом, нижний храм ромбоидальной пирамиды Снофру представлял собой монументальный, хорошо организованный и декорированный памятник, тематика рельефов которого соответствовала его назначению.

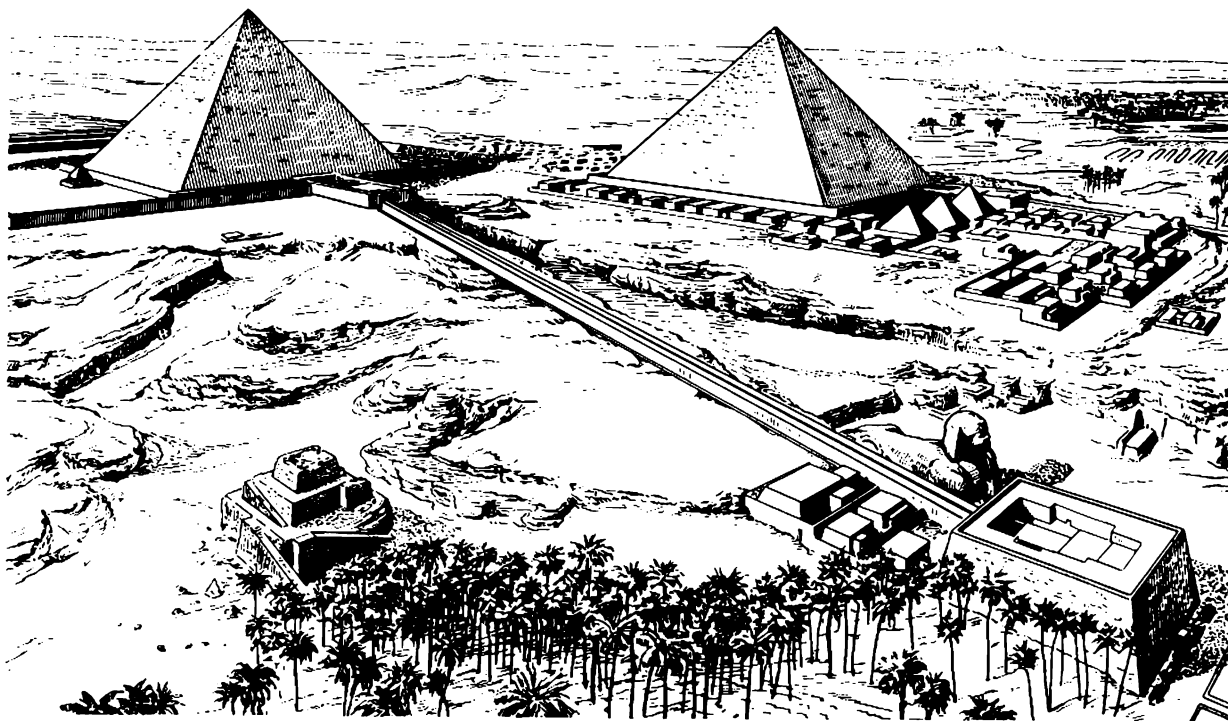
Верхний храм ромбоидальной пирамиды был также прост и строг. Он состоял из двух залов, выходивших на небольшой двор; перед входом в первый зал находились две большие стелы. К югу от пирамиды в пределах окружавшей ее стены была выстроена маленькая ритуальная пирамида, у восточной стены которой стояли две стелы с изображениями сидящего на троне Снофру в хеб-седном одеянии. Очень возможно, что мы имеем здесь параллель к южной гробнице заупокойного комплекса Джосера, которая была, очевидно, кенотафом и так же явно связывалась с обрядами праздника хеб-седа.

Последняя усыпальница Снофру в северной части дашурского некрополя была уже с самого начала задумана как пирамида классического типа. Она имела в высоту 104,4 м, а длина ее стороны равнялась 221,5 м.

Вопрос о причине сооружения фараоном Снофру трех пирамид еще неясен. Характерно, что постройка по крайней мере двух пирамид шла одновременно, так что нельзя предполагать, что, будучи почему-либо не удовлетворен одной пирамидой, фараон начал строить себе новую усыпальницу. По-видимому, мы здесь опять сталкиваемся с уже рассматривавшимся выше вопросом о наличии подлинных царских усыпальниц и кенотафов.¹⁶

Пирамидные ансамбли Снофру представляли собой большой шаг вперед по сравнению с заупокойным комплексом Джосера: техника строительства из камня значительно возросла; впервые появились свободно стоящие колонны, правда, еще очень тяжелые и громоздкие. Пирамидные храмы отличались новым характером оформления, лаконичность которого хорошо соответствовала четкости и законченности очертаний самой пирамиды. Ступенчатый профиль прежних пирамид уступил теперь место новым линиям, за кажущейся простотой которых была скрыта работа мысли и огромный труд многих поколений.





24. Пирамиды Хеопса и Хефрена. Реконструкция

По сравнению с пирамидами Снофру, усыпальницы его преемников, в свою очередь, были новым словом в истории архитектуры Египта. В то же время это был и кульминационный момент пирамидного строительства, так как ни по масштабам, ни по технике ни одна из пирамид в долине Нила не могла соперничать со знаменитыми пирамидами в Гизе, причисленными в древности к семи чудесам света (*рис. 24*).

Эти пирамиды, как и все другие, расположены на западном берегу Нила. Еще издали на фоне розовеющих скал и синих ущелий ливийских гор с их золотящимися на солнце верхушками отчетливо виден гигантский треугольник пирамиды Хеопса.

Фантастические размеры памятников уже в далекой древности привлекали внимание множества людей. На их камнях разными письменами на разных языках высечены тысячи надписей. В записях, оставленных греками и римлянами, часто высказываются сожаления о том, что вместе с ними не могут видеть это чудо их умершие родные.

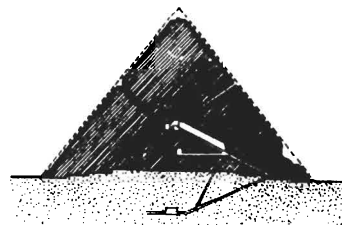
Производимое пирамидами огромное впечатление описали многие очевидцы. Вот как об этом пишет русский путешественник А. С. Норов, посетивший Египет в 1834—1835 гг.: „...по странной игре оптики, замеченной уже многими путешественниками, пирамиды, по мере приближения к ним, кажутся как бы менее огромными, чем издали; это происходит, по моему мнению, оттого, что издали они имеют лазоревый цвет дальности, резко обозначающий их на пустынном пространстве и на ясном горизонте; но с приближением

к ним они принимают желтоватый цвет тех камней, из которых они построены, и, таким образом, сливаются с тем же желтым цветом песчаной пустыни, которая их окружает... Чтобы судить о непомерной огромности пирамид, надобно подойти к самой их подошве; . . надобно стать не на углах пирамиды, а посередине одной из ее сторон... Тут огромность ее подавляет самое воображение; хотя эти отесанные камни показывают труд чьих-то рук, но вы едва верите, чтоб это было сделано руками человеческими".¹⁷

Наиболее грандиозная из трех гробниц — пирамида Хеопса является самым большим каменным зданием древнего мира (*рис. 26*). Ее высота равнялась 146,6 м, длина стороны базы — 233 м. Пирамида сложена из точно отесанных и плотно пригнанных известняковых блоков, весом около 2,5 тонн каждый, подсчитано, что на ее сооружение пошло свыше 2300 000 таких блоков. Отдельные блоки весят 30 тонн. С северной стороны был вход, который соединялся длинными коридорами с расположенной в центре массива погребальной камерой, где стоял саркофаг царя (*рис. 25*). Чтобы облегчить давление огромной массы камня, над потолком погребальной камеры в нескольких рядах кладки были оставлены пустоты. Камера и ближайшая к ней уникальная по масштабам и красоте галерея были облицованы гранитом, остальные коридоры — известняком лучшего качества. Снаружи пирамида также была облицована прекрасно обработанными плитами известняка, и ее гигантский силуэт четко выделялся на голубом фоне неба.

О заупокойных храмах Хеопса мы знаем очень мало. Верхний храм был обнесен массивной стеной; проход, соединявший его с нижним храмом, открывался в большой двор, окруженный портиками. В глубине двора находился зал, имевший форму огромной ниши, с двумя рядами колонн, за которым была молельня с культовыми статуями царя. Детали планировки этой части храма не вполне ясны. Из двора по обеим сторонам колонного зала шли проходы в кладовые, а в конце правого имелся выход во двор пирамиды. Предельная простота четкой планировки, гранитные четырехгранные колонны, базальтовые плиты, которыми был вымощен двор, — все соответствовало мощи самой пирамиды, гигантским массивом венчавшей весь ансамбль. Не менее строгим было и оформление фасада храма: две простые колонны поддерживали здесь вход, прекрасно гармонируя с общим стилем комплекса. Этот вход явился дальнейшим развитием того решения, которое мы видели в храме Джосера: теперь вместо соединенных со стенами колонн зодчий смело применил свободно стоящие.

За пределами верхнего храма в известняковом плато вырублены продолговатые углубления, в которых были замурованы огромные деревянные ритуальные ладьи фараона, имевшие более 40 м в длину. По-видимому, одна из них слу-



25. Пирамида Хеопса.
Разрез

жила для перевозки тела Хеопса в день погребения, а четыре другие, по религиозным представлениям древних египтян, предназначались для его небесного посмертного плавания к богам севера, юга, востока и запада.¹⁸

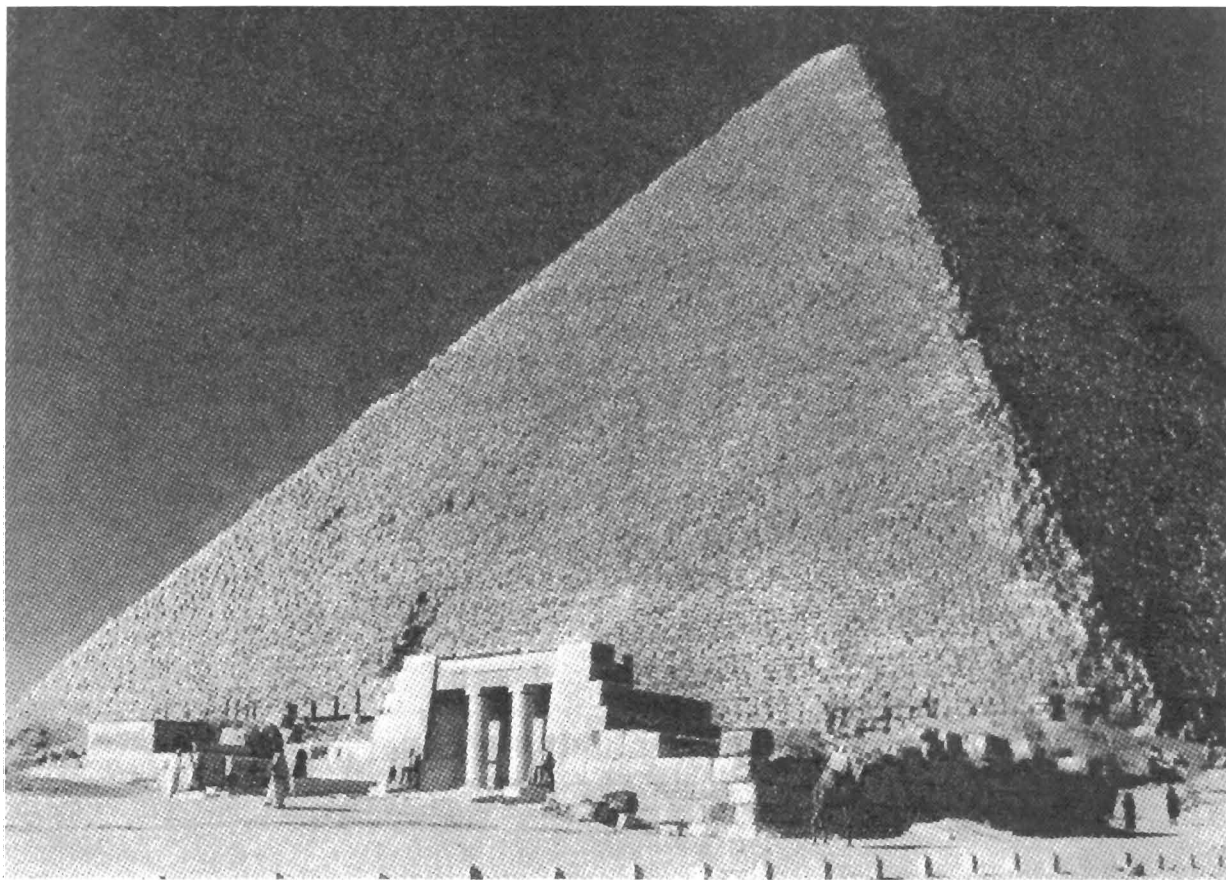
Пирамида сына и преемника Хеопса — Джедефра не была закончена, но, очевидно, должна была представлять собою такой же монументальный памятник. Ввиду крайне скудных сведений о правлении Джедефра, мы не знаем, вследствие каких причин он начал ее строить не в Гизе, а несколько дальше — в Абу Роаше.

Всего на 3 метра ниже пирамиды Хеопса была построенная рядом усыпальница его второго преемника — Хефрена: она имела в высоту 143,3 м, и длина ее стороны равнялась 215,25 м. Пирамидные храмы Хефрена хорошо раскопаны. Они имеют прекрасно разработанную планировку. По сравнению с верхним храмом Хеопса соответствующий храм Хефрена значительно сложнее. Здесь повторены все основные подразделения храма Хеопса — двор, помещения для статуй, кладовые, проход в пирамидный двор, но все это более разработано и усложнено; кроме того, перед двором находился еще ряд помещений — преддверие и два зала с четырехгранными монолитными колоннами из гранита. Двор был окружен пилястрами и статуями царя. Около верхнего храма, так же как около храма Хеопса, были вырубленные в камне помещения для погребальных ладей. Очень интересен и нижний пирамидный храм. Он представлял собою прямоугольное здание, сложенное, как и верхний храм, из массивных известняковых блоков. Внутри было два зала с четырехгранными гранитными колоннами (рис. 27), вдоль стен которых стояли сделанные из различных пород камня статуи сидящего на троне царя с коротким опоясанием на бедрах и царским платком — клафтом на голове. Фасад, достигавший 12 м в высоту, имел два входа, каждый из которых как бы стерегли поставленные с двух сторон статуи сфинксов.

Вдоль крытого прохода к верхнему храму возвышалась еще одна скульптура — знаменитый Большой сфинкс (рис. 28), гигантский памятник, с наибольшей силой воплотивший идею божественной сущности фараона. Каменный колосс с туловищем льва и портретной головой царя поражал своей сверхъестественной мощью и заставлял верить в непоколебимое могущество правителя Египта.

Сооружение таких памятников, как пирамиды Хеопса и Хефрена, требовало огромного напряжения экономики страны, что, несомненно, встречало недовольство и народных масс, и знати, обладавшей большими земельными владениями. Не случайно после Хефрена строительство гигантских царских усыпальниц прекратилось; уже пирамида его преемника Микерина в Гизе имела 62 м в высоту, и ее сторона достигала лишь 108,4 м. Значительно скромнее было и оформление пирамидных храмов Микерина, что, возможно, связано и с тем, что последний умер до окончания их постройки, и они были завершены его сыном Шепсескафом, достроившим храмы отца уже не из камня, а из кирпича.

Показательно, что Шепсескаф построил свою гробницу в виде мастабы, расположив ее между некрополями Саккары и Дашура. Эта мастаба все же настолько превосходила



26. Пирамида и заупокойный храм Хеопса

все аналогичные по форме гробницы вельмож, что заслуженно получила прозвище у современных обитателей окрестных селений „Мастабы фараона“.

Причины, по которым тот или иной фараон выбирал определенное место для своей усыпальницы, равно как ее форму и расположение внутренних помещений, далеко не ясны. Очевидно, здесь играли роль и династические распри, и изменения в религиозных верованиях.

Заупокойный храм Шепсескафа не представлял собою чего-либо интересного, зато очень существенно, что планировка подземных помещений гробницы с небольшими изменениями повторялась затем во всех пирамидах V и VI династий: здесь был прямой коридор, прерванный посередине небольшой комнатой, затем сравнительно тоже небольшой зал, налево от которого были расположены подсобные ритуальные помещения, а направо погребальная камера. Сравнение помещений внутри пирамид фараонов IV династии показывает, как постепенно складывалась эта планировка.

Подводя итоги архитектуры пирамид Гизэ, следует отметить, что их отличительной чертой было полное освоение и конструктивной роли камня, и его декоративных возможностей. В пирамидных храмах встречаются свободно стоящие колонны, то с круглыми стволами и простыми абаксами, то в виде четырехгранных столпов. В декорировке использованы сочетания отполированных плоскостей различных камней. Розовый гранит колонн и стен верхнего заупокойного храма Хефрена прекрасно гармонировал с алебастровыми полами, равно как аналогичное оформление зала нижнего храма составляло замечательное по красочности целое со стоявшими здесь статуями из алебастра, зеленого диорита и желтого шифера.

Иной характер носит общее решение заупокойных ансамблей фараонов V и VI династий, расположенных частично на плато Абусира (пирамиды первых царей V династии — Сахура, Нефериркара, Неферфра и Ниусерра), частично — в разных местах некрополя Саккары. Хотя все эти усыпальницы сохраняют основные подразделения погребальных царских комплексов IV династии, однако теперь пирамиды, не превышавшие 70 м в высоту, были сложены из небольших блоков, а частично даже из бута. Тем большее внимание уделялось заупокойным храмам (*рис. 30*), размеры которых увеличились, а великолепие отделки превзошло архитектурное убранство аналогичных зданий предшествующей династии. Именно здесь впервые появляются ставшие затем столь характерными для египетской архитектуры пальмовидные колонны (*рис. 29*) и колонны в форме связок нераспустившихся папирусов и лотосов (*рис. 31а, 31б*). Цветные рельефы на стенах заупокойных храмов прославляли фараона как сына бога, могучего победителя врагов Египта: богини кормят его грудью, в образе сфинкса он топчет врагов, из победоносного похода прибывает его флот.

Существенным отличием заупокойных царских ансамблей V и VI династий является большая близость их планировок. Очевидно, погребальный ритуал фараонов ко второй половине Древнего царства уже сложился и принял настолько устойчивые формы, что расположение помещений в заупокойных храмах начала V династии и конца VI отличалось несущественными деталями. Достаточно сравнить храмы Сахура и Пепи II, чтобы в этом убедиться. В нижнем пирамидном храме Пепи II добавлены кладовые, наличие же непосредственно после входа гипостилья вместо портика у Сахура объясняется различным решением фасадов: при монументальной террасе с тремя входами у Пепи II портик был бы неуместен. Верхние пирамидные храмы обоих ансамблей идентичны во всех основных подразделениях: после преддверия был расположен большой открытый двор, окруженный колоннадой, затем — неглубокий коридор, пересекавший все здание в ширину и имевший три выхода — направо и налево — во двор пирамиды, а прямо — в закрытую половину храма. Здесь были помещения с нишами для пяти культовых царских статуй, святилище, где перед „ложной дверью“ приносились заупокойные жертвы фараону, сокровищница и кладовые. Еще большим сходством отличались помещения внутри пирамиды, поражающие полным совпадением не только планировок, но и размеров. Здесь была применена

27. Колонны заупокойного храма Хефрена

схема, сложившаяся, как мы видели, в царских усыпальницах конца IV династии.

Переходя к обзору гробниц частных лиц времени Древнего царства, следует отметить, что наряду с мастабами сооружались и скальные гробницы.

По сравнению с мастабами предыдущего периода мастабы Древнего царства отличались рядом существенных черт, которые появились в результате как изменений, происходивших в религиозных верованиях, так и технических новшеств.

Мастабы времени правления III династии строились, как и раньше, из кирпича, причем либо вся гробница складывалась из кирпича, либо ее основную массу составлял строительный мусор, а кирпич применялся только для возведения стен.

Одной из отличительных особенностей в развитии мастаб III династии явилось стремление обеспечить сохранность места совершения заупокойного культа, происходившего раньше под открытым небом около восточной стены мастабы. В основе этого стремления, наметившегося еще в конце Раннего царства, лежало желание уберечь от случайностей погоды и иных обстоятельств и самый процесс обрядов с их участниками, и стены с изображенными на них фигурами умерших, жертвами, надписями. Сохранить эти изображения от порчи было важно еще и вследствие твердого убеждения в том, что повреждение фигуры умершего или списков жертв на стенах гробницы непременно губительно отразится на загробном существовании погребенного человека. Равным образом боялись и повреждения надписей: считалось, что испорченный текст молитвы делал недействительной самую молитву, а уничтожение имени умершего влекло тяжелые последствия для посмертного существования души, поскольку египтяне верили, что в имени человека заключалась часть его существа. Выход был найден в постройке закрытых молелен. Сооружение перекрытий над привычным местом культа — перед восточным фасадом мастабы превратило его в своеобразную молельню, имевшую вид коридора, причем восточная стена мастабы с ее нишами для жертв стала, таким образом, западной стеной молельни. Кровли таких молелен делались несколько ниже корпуса мастабы.

Устройство подобных молелен привело к тому, что прежние фасады мастаб, украшавшиеся чередованием выступов с особо выделенной нишей для жертв, оказывались теперь закрытыми (см., например, план знаменитой своими росписями и деревянными рельефами мастабы зодчего Хесира). Однако оставить новый фасад гробницы без обозначения того, кто именно был в ней погребен, без изображения самого умершего и

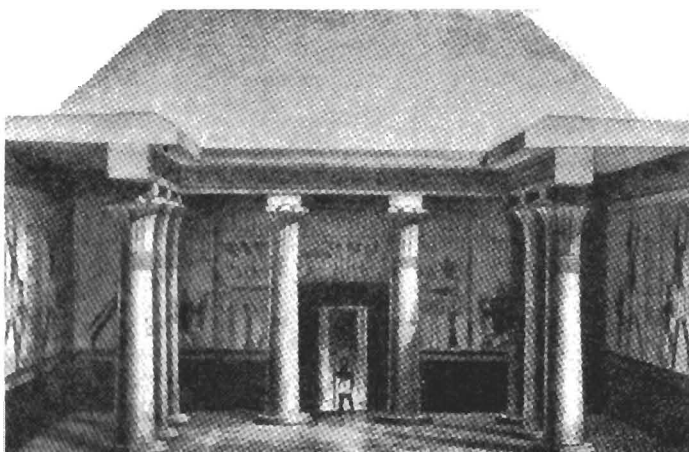


необходимых жертв, без текста заупокойной молитвы — было невозможно, так как люди, проходившие мимо гробницы, не могли бы знать, кто был в ней похоронен, а следовательно, не могли и произносить заупокойные молитвы с просьбой о даровании умершему загробных благ. Между тем вследствие веры в колдовскую силу слова сохранялись представления о громадной пользе возможно частого произнесения заупокойных молитв с упоминанием имени умершего. Отсюда нам понятно появление и на новых фасадах мастаб одной или двух (в зависимости от того, один или два человека были погребены в данной мастабе) жертвенных ниш, текстов, а затем и рельефов. По-видимому, теперь это решались делать потому, что аналогичные по содержанию рельефы и тексты, но еще более развернутые и подробные, находились в безопасности внутри молельни и тем самым обеспечивали благополучное посмертное существование умершего человека даже в случае порчи наружных изображений и надписей.

Сохранение ниш на фасаде мастаб было особенно необходимо в тех случаях, когда закрытую молельню делали иным способом: на месте жертвенной ниши в толще гробницы устраивали прямое узкое помещение, причем в целях сохранности перед мастабами с такими молельнями возводили с восточной стороны новую стену из глины, которая совершенно закрывала фасад мастабы и по сути дела лишала возможности попасть в молельню. Образцами такого варианта могут служить известные гробницы сыновей Снофру — жреца, зодчего Нефермаата с женой Итет, Рахотепа, верховного жреца Опу, военачальника и зодчего с женой Неферт.

Жертвенные ниши на новой стене каждой такой мастабы устраивали как раз против того места, где внутри находились молельни; бо́льшая по размерам и богаче украшенная южная ниша отводилась для заупокойного культа мужа, а северная — для культа жены. Если статуи не ставились в глубине молельни, то сердаб для статуй обоих супругов находился около ниши мужа. То, что главная ниша была именно южная, связано с тем, что гробница была ориентирована на древний религиозный центр — Нехен, поэтому в гробницах тех некрополей, которые были расположены южнее Нехена, главной из двух ниш делали северную, так как здесь мужское погребение устраивали уже в северной части мастабы.¹⁹

Однако оба рассмотренные способа устройства крытых молелен были сложны, и поэтому все чаще стали просто превращать в закрытую молельню саму жертвенную нишу, увеличивая ее размеры и вдвигая ее в глубь мастабы. Поскольку такая молельня развилась из расширенной ниши, она, естественно, чаще всего получала крестообразную форму, причем на стене, расположенной против входа, делали выступы и ниши. Посередине этой стены, в наиболее углубленном месте, устраивали ложную дверь, которая как бы вела внутрь гробницы. На ложной двери изображали фигуры умершего и его близких, помещали список жертвенных даров, писали заупокойные молитвы. В одной из боковых стен молельни часто оставляли узкую щель, так как за стеной помещался сердаб со статуей умершего, которая тем самым могла „смотреть“ в щель на



29. Колонный двор заупокойного храма Сахура. Разрез

приходящих и „получать“ жертвы. Иногда же статуя ставилась в самой жертвенной комнате, перед ложной дверью.

Вход в такую молельню закрывался деревянной дверью, что препятствовало свободному доступу внутрь мастабы. По сторонам двери на фасаде высекали фигуру умершего и его имя, титулы и звания, а также заупокойные молитвы и

обращения к проходящим с просьбой помянуть умершего произнесением вслух этих молитв.

Однако устройство крестообразной молельни было также достаточно сложным делом, и не удивительно, что они обычно имели более простую форму, чаще всего ограничивались одним прямоугольным помещением, вход в которое находился в восточной стене мастабы. Жертвенная ниша и стела помещались в самом удаленном от входа месте западной стены молельни.

Наряду с сооружением закрытых внутренних молелен, другим способом сохранить жертвенную нишу и вмурованную в стену мастабы стелу была пристройка небольших молелен снаружи. Такие молельни получили большое распространение в первой половине IV династии, когда мастабы начали строить из камня, так как сооружение внутренних молелен в каменной гробнице вначале, видимо, представляло известные трудности.

Широкое применение камня вообще явилось важной особенностью частных гробниц IV династии. Хотя камень иногда и раньше употребляли при возведении мастаб знати, тем не менее и в течение всего Раннего царства, и при III династии гробницы вельмож продолжали строить из кирпича, с отдельными каменными деталями.

В ряде кирпичных гробниц современников Снофру камнем стали все чаще облицовывать погребальные камеры и некоторые части наземных построек — стены и потолки молелен и наружные стены около входа, если мастаба не имела пристроенной молельни; при наличии последней ее также иногда облицовывали камнем. Благодаря достигнутым ко времени Снофру выдающимся успехам в обработке больших каменных блоков в мастабах высшей знати наиболее важные части молелен уже делали из великолепных монолитов; так, например, центральная часть ниши в молельне мастабы сына Снофру Нефермаата в Медуме состоит из цельной плиты весом около 8 тонн, монолитами являются и боковые части ниши и ее верх.

Характерно, что плиты, покрывавшие потолки молелен, обрабатывались все же в виде бревен, как это было сделано и для потолков ряда помещений пирамидного ансамбля Джосера.

Только при Хеопсе камень стал основным строительным материалом и для сооружения мастаб высшей знати. По мере того как поднимались гигантские пирамиды Хеопса, Хефрена и Микерина, около каждой из них разрастались обширные некрополи, где правильными рядами строились мастабы сыновей, дочерей и иных родичей фараонов, то кирпичные, облицованные камнем, то целиком сложенные из блоков известняка. Необходимо помнить, что постройка таких мастаб была делом достаточно трудным: добыча и обработка камня были возможны только при помощи большой затраты человеческого труда и не могли быть организованы в широких масштабах частным лицом. Между тем на примерах пирамид значение камня для сохранности гробницы стало очевидным, и вельможи стремились обеспечить себе каменные усыпальницы.

Расширению строительства каменных мастаб в Гизе способствовало и то, что камень здесь же можно было и добывать, а также, что еще важнее, можно было использовать блоки и плиты, оставшиеся от той или иной пирамиды.

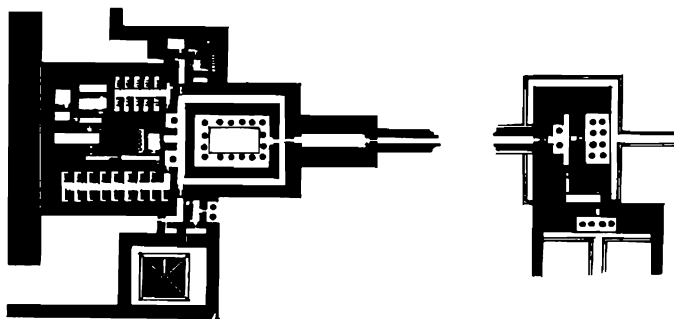
Одни мастабы строились целиком из каменных блоков, у других основную массу наземной части составляли обломки камней, которые, как плотной скорлупой, были облицованы цельными плитами известняка.

Шахта в погребальную камеру шла в каменных мастабах сверху, через всю толщу массива, причем нижняя часть шахты прорубалась уже в скале. В одном углу шахты по очереди на правой и левой стене делались небольшие уступы (на расстоянии около 40 см друг от друга), по которым могли спускаться и подниматься строители.

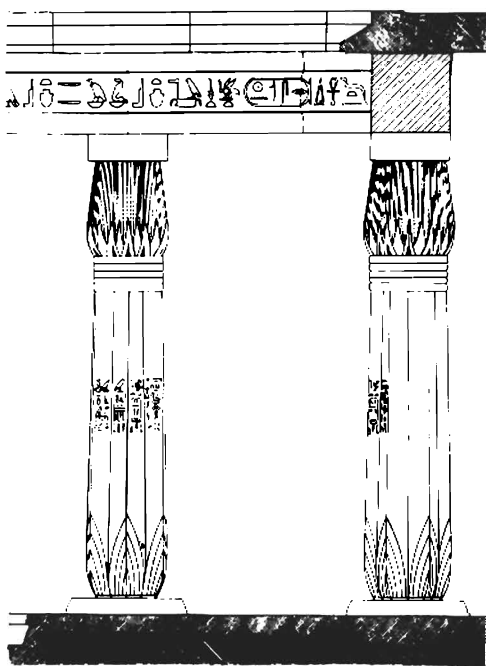
Вход в погребальную камеру устраивался обычно в восточном конце южной стены шахты, причем сама камера располагалась несколько ниже уровня шахты. Камеры, как правило, облицовывались плитами хорошего известняка. Перекрытия делались также из плит, иногда они бывали сводчатые.

Саркофаг ставился в западной части погребальной камеры, в юго-восточном углу устраивали либо особое отверстие в полу для помещения набальзамированных внутренностей трупа, которое затем покрывали плитой, либо ящик с внутренностями помещали в особую нишу в стене погребальной камеры.

После погребения вход в камеру заваливали большой плитой, а шахта заполнялась мелкими кусками известняка; верхнее ее отверстие, вероятно, закрывалось плитами, и по всей кровле мастабы укладывали еще слой камней, чтобы замаскировать вход.



30. Заупокойный храм Сахура. План



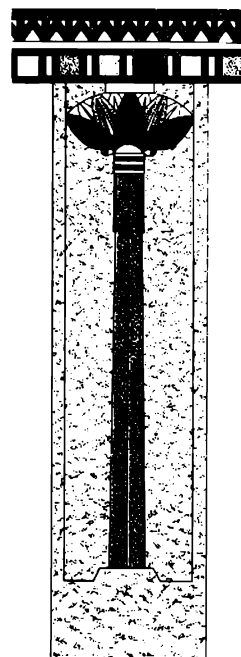
31а. Тип колонн Древнего царства

Каменные мастабы сначала имели только пристроенные молельни, сперва кирпичные, потом каменные. Помещения в молельнях были обычно сводчатые; в них имелись узкие, вытянутые в длину окна, которые устраивались почти под потолком. В основе планировки и здесь лежало стремление предохранить место принесения жертв и стелу. Поэтому в молельне, состоявшей из одного помещения, жертвенную нишу устраивали в самой отдаленной от входа части. Если же в молельне было несколько комнат — преддверие или дворик, кладовые, комната для культа статуй, то жертвенную комнату помещали последней. Сердаб находился иногда за стеной жертвенной комнаты, и тогда перед ней уже не делали особого помещения.

Однако уже к концу царствования Хеопса снова начали сооружать молельни и внутри самой мастабы, так как, по-видимому, они казались более сохранными. Характерно, что первые внутренние молельни появляются в самых больших каменных мастабах, принадлежавших сыновьям и дочерям фараона.²⁰ Расположение помещений в таких мастабах повторяло уже известные ранее планировки молелен. Исключением явилась внутренняя молельня в виде длинного коридора в огромной мастабе зодчего Хемиуна, везира и руководителя строительства пирамид Хеопса. Коридор шел параллельно восточной стене, и в его южном и северном концах были жертвенные комнаты и статуи.

Молельня в мастабе Хемиуна близка по плану к пристроенным молельням в мастабах Нефермаата и Рахотена в Медуме. Это сходство не было случайным: Хемиун был старшим сыном Нефермаата, на росписях гробницы которого он неоднократно изображен, и, очевидно, сознательно воспроизвел в своей гробнице форму молельни мастабы своих родителей. Он мог легче многих других осуществить такое сложное устройство внутри каменной мастабы, так как положение руководителя возведением пирамиды Хеопса давало ему возможность широко распоряжаться и строительными материалами, и рабочей силой.

Рассмотренные нами типы закрытых молелен имеются и в скальных гробницах, которые начали высекать в Гизе к юго-востоку от пирамиды Хефрена. Сначала здесь были каменоломни, где добывался известняк для сооружения пирамид и мастаб в Гизе. Очевидно, вид этих каменоломен подсказал мысль устроить здесь гробницы, которые могли бы служить особо прочным и недоступным помещением, в итоге чего и появились скальные усыпальницы цариц, царевичей и царевен семьи Хеопса — первые скальные гробницы в Египте.²¹



В полу одного из помещений молебни прорубали шахту в погребальную камеру. Фасад таких гробниц в общих чертах воспроизводил фасад мастаб с его рельефами и надписями. Часто фасад скальной гробницы даже специально облицовывали плитами известняка, для того чтобы иметь необходимую для рельефа гладкую поверхность.

Характерно появление в скальных гробницах колонн. Иногда они образуют портик при входе, иногда отделяют ту часть комнаты, откуда шла шахта в подземную камеру. Появление колонн именно в скальных гробницах понятно, так как иначе здесь нельзя было устраивать большие помещения. Колонны были обычно четырехгранные,²² встречаются также и крестообразные.

Расположение помещений как в молебнях мастаб, так и в скальных гробницах определялось культовыми требованиями. Вряд ли случайно, что пирамидные храмы и молебни мастаб знати появились почти одновременно, причем дальнейшее развитие помещений в мастабах шло под влиянием изменений в царских усыпальницах.

У пирамид Снофру храмы все еще были невелики и достаточно просты по планировке; так же несложны были и молебни в мастабах знати этого периода. Однако происходившие перемены в царском заупокойном культе постепенно отражались в погребальных обрядах высшей знати, в первую очередь — жен и детей фараонов. Расположение помещений в царских пирамидных храмах IV династии соответственно повлияло на устройство молелен в заупокойных храмах цариц при их маленьких пирамидах, молелен в мастабах и скальных гробницах царских сыновей, дочерей и некоторых цариц.

Показательно, что планировка помещений в молебнях ряда мастаб и скальных гробниц соответствовала основным подразделениям пирамидных храмов царей. И там и тут имелись преддверия и кладовые; комната с сердабом аналогична залу пирамидного храма с пятью молебнями, в которых помещались культовые статуи фараонов, а жертвенная комната в глубине частной гробницы идентична святилищу верхнего пирамидного храма, также располагавшемуся в самой глубине здания и предназначавшемуся для жертвоприношений. Можно проследить, как некоторые элементы в устройстве молелен, заимствованные из царских пирамидных храмов, сначала появляются в гробницах цариц и цариц, а затем уже в гробницах менее знатных лиц. Так, характерная для пирамидных храмов удлиненная форма святилища, расположенного по главной оси храма, применяется для жертвенной комнаты сначала в скальных гробницах членов семьи Хефрена в Гизе,²³ тогда как в мастабах частных лиц она появляется только со времени правления Ниусерра.²⁴

О религиозных представлениях и обрядах еще известно очень мало, а часто просто неизвестно совсем, поэтому не всегда можно объяснить ряд особенностей в устройстве

некоторых гробниц и выбор определенного типа планировки для гробницы того или иного лица. Необходимо к тому же учитывать, что на расположение помещений в молельнях могли влиять различные факторы — условия местности, особенности религиозных верований данной семьи или рода, социальное положение владельца гробницы, благодаря которому он не только обладал большими или меньшими возможностями для ее оформления, но и мог быть допущен к участию в определенном круге тайных обрядов, недоступных для других. Характерно, например, что первоначально ложные двери в виде „фасада дворца“ ставились только в мастабах ближайших царских родственников и высшей знати; видимо, одни лица по своему рождению имели право на такое оформление двери, другие получали это право как милостивый дар фараона. Известно, например, что в мастабе начальника царских садов Ахетмеринисута в Гизе вся облицовка западной стены коридора с тремя ложными дверьми в виде „фасада дворца“ была подарена фараоном.²⁵

Поскольку начиная с V династии с общим ростом роли знати все большее число ее представителей получало право на совершение ряда ритуалов, бывших ранее привилегией фараона, понятным становится и дальнейшее увеличение сходства в устройстве гробничных молелен и пирамидных храмов.

Помещения в мастабах высших вельмож резко увеличиваются и по количеству и по размерам. Иногда вся надземная часть мастабы состоит теперь из залов, коридоров, кладовых. Одновременно обогащается и декорировка помещений; все шире и шире применяются колоннады, стены сплошь покрываются рельефами. Содержание этих рельефов часто помогает уточнить назначение различных помещений.

Все сказанное можно легко раскрыть на примере мастабы Кагемни,²⁶ везира, начальника города у пирамиды Тети. На наружной стене мастабы помещена автобиография Кагемни. После небольшого преддверия, рельефы которого изображают носителей даров, расположен большой колонный зал и кладовые; на стенах зала показаны сцены приготовления пищи и погребального инвентаря, пляски акробатов; справа к этому залу примыкает комната, за стеной которой был сердаб; рельефы комнаты изображали доставку статуй Кагемни в сердаб. Дальше находилась проходная комната, направо от которой имелась кладовая, причем рельефы на стенах рассказывали о принесении различных предметов погребального инвентаря, которые, очевидно, и складывались во время похорон в эту кладовую. Прямо из проходной комнаты шел ход в другую кладовую, а налево — в большой зал с ложной дверью, служивший жертвенным помещением. На стенах зала были изображены ритуальные сцены и носители жертвоприношений. Под залом с ложной дверью находилась камера с саркофагом.

Мастаба Кагемни убедительно показывает сходство в планировке помещений мастаб и пирамидных храмов времени V—VI династий. Таким сходством в той или иной степени отмечены все мастабы наиболее видных лиц, занимавших крупнейшие посты при фараонах второй половины Древнего царства, например, мастабы везира и главного зодчего Сенеджемиба-Инти в Гизе, вельможи Птахшепсеса в Абусире, начальника пирамид фараона

32. Солнечный храм Ниусерра

Нефериркара и Ниусерра Ти в Саккаре, его сына, начальника сокровищницы Ахетхотепа, и сына последнего, везира Птаххотепа II, также в Саккаре.²⁷

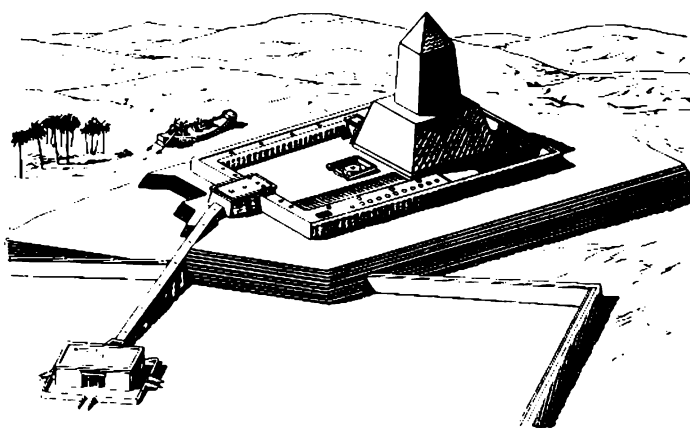
В заключение обзора архитектуры Древнего царства следует упомянуть и о святилищах, не связанных непосредственно с заупокойным культом. При V династии появляются так называемые солнечные храмы. Они устраивались на особом возвышении, обнесенном стеной (рис. 32). За стеной находился большой открытый двор, по сторонам которого располагались крытые молельни и переходы, а в центре стоял сам объект культа — колоссальный массивный каменный обелиск. Его верхушка обивалась золоченой медью и ярко блестела на солнце. Перед обелиском находился огромный жертвенник. Как и пирамиды, солнечные храмы соединялись крытыми проходами с воротами в долине.

Над сооружением замечательных построек Древнего царства трудилось много талантливых зодчих. О гениальном Имхотепе, создавшем пирамиду Джосера, уже упоминалось выше. Возможно, что вместе с ним работали и два других мастера — царский родич Хесира и наследный князь Неджеманх. В годы правления III династии усыпальницу фараона Хаба строил зодчий Хабаусекер. От времени той же династии известны имена зодчих Хепхепа и Мериба.²⁸

Сыновья фараона Снофру, Нефермаат и Рахотеп, были зодчими. О них и о внуке Снофру, выдающемся архитекторе времени IV династии, строителе пирамиды Хеопса Хемииуне, уже говорилось выше. Зодчими были и другой внук Снофру, Нефермаат,²⁹ и сын Хеопса, Мериб.³⁰ Возможно, кто-нибудь из них руководил сооружением усыпальниц Хефрена и Дджедефра, но сведений об этом нет. Зато строитель пирамиды Микерина известен: это был Дебхен.³¹ Масабу вельможи Небемахета строил архитектор Инкаф.³²

Из создателей заупокойных царских ансамблей второй половины Древнего царства известны Уашптах и Нехебу, зодчие пирамид фараонов Нефериркара и Пепи I. В надписи на гробнице Уашптаха рассказывается, как фараон с сыновьями и свитой однажды осматривал строившуюся пирамиду. Похвалив работу, он внезапно заметил, что старый зодчий его уже не слышит и от волнения потерял сознание. Хотя по приказу царя тут же явились главные врачи, ничто не помогло, и Уашптах умер. Желая почтить его память, фараон присутствовал при бальзамировании, приказал положить тело в гроб из эбенового дерева, построить гробницу и подарил земли, доходы с которых должны были обеспечить заупокойный культ в гробнице Уашптаха.³³

Постройкой пирамиды Пепи I руководил Нехебу, полное имя которого было Мерира-Мериптаханх. Он возглавлял экспедицию в каменоломни Вади Хаммамат за камнем для



декорировки пирамиды Пепи I; в экспедиции принимал участие и его помощник, „строитель пирамиды“ Тети.³⁴ Нехебу происходил из рода везиров Сенеджемибов, к которому также принадлежали зодчие Сенеджемиб-Инти и его сын Сенеджемиб-Мехи.³⁵ В автобиографической надписи Нехебу рассказывает о своей жизни и деятельности, о том, как он изучал строительное дело под руководством старшего брата, также зодчего: „Я был в подчинении у своего брата, начальника работ... Я записывал, я послал его письменный прибор. Когда он был назначен надсмотрщиком над строителями, я носил его измерительную палку. Когда он был назначен начальником строителей, я был его помощником... Когда он был назначен начальником работ, я выполнял все, что он говорил, к его удовлетворению“.³⁶

Нехебу указывает далее, что, помимо руководства сооружением всего заупокойного ансамбля Пепи I, он возглавлял работы по прорытию канала в Кисе и канала, соединившего „город озер“ Ахбит со столицей, и в заключение сообщает о наградах и похвалах, полученных от фараона.

Надпись Нехебу очень важна, так как она показывает, что главный царский зодчий, имевший высшие придворные звания „первого после царя“ и „единственного семера“ и принадлежавший по рождению к высшей знати, должен был на практике проходить все этапы руководства строительными работами. Звание „начальника всех работ царя“ не было только административным, и для его обладания требовались определенные профессиональные знания. Данные надписи Нехебу подтверждаются и таким званием главных зодчих, как „царский строитель“—„меджех нисут“, которое показывает, что это были люди, хорошо знавшие строительное дело, поскольку термин „меджех“ служил наименованием работников различных строительных специальностей — плотников, столяров, каменщиков. Зодчие, несомненно, имели хорошее и разностороннее образование: они были авторами декоративно-архитектурных проектов самых различных зданий, производили точные расчеты и руководили всем процессом строительства. Кроме того, зодчий рассчитывал потребность в материалах и рабочей силе, возглавлял экспедицию в каменоломни, где выбирал подходящий камень и руководил его добычей. Главные зодчие вели ирригационные работы, например прорытие каналов.

Чтобы правильно расположить помещения в храмах и пирамидах, главные зодчие были обязаны знать различные ритуалы; этим объясняются их жреческие звания, в частности звание руководителя мистерий — „великий таинник“. Многие из них были начальниками писцов.

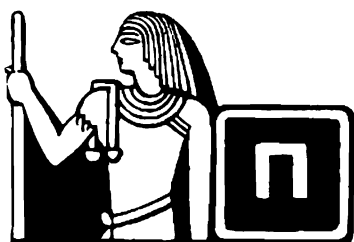
Поскольку получение столь широких знаний было доступно лишь представителям высших слоев общества, понятно, что ведущие архитекторы занимали высокое положение. Некоторые из них принадлежали к царскому роду, другие были везирами, начальниками номов и т. п. Профессия зодчих, как это было с Нехебу, часто передавалась от старших членов семьи к младшим и становилась наследственной. Так, у зодчего Сенсфанху четыре сына (Каэмхесет, Капунисут, Меми и Хетепка) также стали архитекторами.³⁷

Мы смогли рассказать лишь о некоторых творцах замечательных памятников архитектуры Древнего царства. Известно также, что мастабу везира Птаххотепа строил зодчий Шесчеф. Имена еще ряда зодчих сохранились в их гробницах и в каменоломнях, но установить их работы еще не удастся. Таковы архитекторы: Рашепсес, Кемисст, Несферсешемсешат-Хену, Метенсу, Инхи, Хепи, Хепка, Месджер.³⁸

Творческий путь, пройденный зодчими Древнего царства, поражает размахом и дерзаниями. Достаточно сопоставить усыпальницы II династии и пирамидные ансамбли Хеопса, Хефрена, Сахура и Снефи, чтобы представить себе поистине огромные достижения архитектуры Древнего царства. Полное овладение конструктивными и декоративными возможностями камня, создание царской усыпальницы в форме пирамиды, появление солнечного храма, четкая планировка сложных ансамблей и отдельных помещений, использование колонны в оформлении пространства и сложение определенных типов колонн, сохранившихся затем в течение тысячелетий в зодчестве Древнего Египта, гармоничное сочетание архитектуры, скульптуры и рельефа, разработка целого ряда замечательных приемов и мотивов декорирования зданий — таков был вклад Древнего царства в историю развития древнеегипетской архитектуры.

СКУЛЬПТУРА ВРЕМЕНИ ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА

(III тысячелетие до н. э.)



подобно архитектуре, скульптура Древнего царства представляла собою замечательное явление.

Уже статуи времени III династии имели ряд новых черт, которые затем ярко раскрылись в произведениях IV династии, свидетельствуя о новом этапе развития древнеегипетского изобразительного искусства.

От времени Древнего царства сохранилось очень много разнообразных статуй. Некоторые из них были найдены при раскопках храмов. Таковы статуэтки фараонов Хефрена, Микерина, Ниусерра, Менкаугора, обнаруженные в тайнике храма Птаха в Мемфисе,¹ и знаменитые медные статуи Пепи I с сыном из древнего святилища в Нехене.² Эти скульптуры либо посвящались в храмы с целью поставить царя под особое покровительство божества, либо играли определенную роль при совершении обрядов, после чего оставались в храме; к последним памятникам относится, например, статуэтка Менкаугора в хеб-седном одеянии.³

Однако подавляющее число скульптур происходит из заупокойных сооружений — царских пирамидных храмов и гробниц знати. Все эти статуи также предназначались для культовых целей, не всегда еще нам известных с достаточной определенностью. Так, не ясна конкретная ритуальная роль ряда царских статуй, иконографически значительно более разнообразных, нежели в предыдущий период; уточнить же функции этих скульптур мешают как неполные сведения о планировке пирамидных храмов, так и недо-

статочная изученность совершавшегося в этих храмах ритуала. К тому же еще в древности многие памятники сильно пострадали, а частично были просто уничтожены. Так, около пирамидного храма Джосера было найдено множество обломков его статуй из красноватого кварцита; скульптуры Джедефра из его пирамидного храма были разбиты на куски, возможно, по причинам династийных распрей, а часть статуй Хефрена была впоследствии использована для изготовления каменных сосудов.⁴ Обстоятельства находок царских статуй также не могут нам помочь, ибо, за исключением статуи Джосера, обнаруженной в сердабе его пирамидного храма, и статуй Снофру из молелен нижнего храма его дашурской пирамиды,⁵ ни одна царская статуя Древнего царства не была найдена на первоначальном месте. Поэтому хотя мы и можем с известной достоверностью установить, что скульптуры Хефрена стояли в его нижнем пирамидном храме,⁶ на полу колонного зала которого имеются соответствующие по размерам углубления, мы совсем не знаем ни облика статуй из основных молелен верхних пирамидных храмов, ни местонахождения групп, изображавших фараона то вместе с божествами, то с царицей.⁷

Несколько лучше обстоит дело со статуями вельмож, находившимися в мастабах. Они, как и раньше, должны были служить вместилищем для души умершего. Однако это общее определение назначения заупокойных статуй не разъясняет ряда сложных вопросов (например, наличия в одном помещении совершенно различно трактованных скульптур одного и того же лица, так называемых „псевдогрупп“ и т. д.), разрешение которых имеет большое значение для понимания причин выбора тех или иных художественных образов и форм.

Наряду со статуями царей, богов и вельмож, от времени Древнего царства, как и от предыдущего периода, дошли статуи и статуэтки связанных пленных иноземцев,⁸ применявшиеся во время определенных обрядов (см. стр. 36), статуэтки детей и женщин,⁹ ставившиеся с молениями о даровании потомства в гробницы предков и в храмы, многочисленные статуэтки слуг и рабов, также помещавшиеся в гробницы вельмож для обслуживания их в загробном мире.

Таким образом, скульптура Древнего царства в основном сохраняет то же назначение, которое она имела в предшествующий период, однако в пределах почти каждого круга скульптур наблюдается определенное развитие. Значительно расширяется иконография культовых статуй: появляются канонические фигуры царя, стоящего с выдвинутой вперед левой ногой, в коротком набедренном опоясании, в короне Южного или Северного Египта; сидящего в таком же одеянии, с царским платком на голове; коленопреклоненного, с двумя сосудами в руках;¹⁰ статуи фараона в образе сфинкса; групповые скульптуры — царь с богами, царь с царицей.

Статуи вельмож следуют основным типам царских статуй: наряду с существовавшими ранее сидящими фигурами, появляются и стоящие скульптурные группы супружеских пар.¹¹

Однако некоторые статуи вельмож не имели прототипов среди царских скульптур. Таковы статуи писцов, сидящих, поджав ноги, с развернутым свитком папируса на коленях.

Очень интересно, что в такой позе вначале изображались только царские сыновья: наиболее ранними статуями писцов являются пока скульптуры старшего сына Хеопса Кауааба, сыновей Джедефра - Сетка и Хорента, сына Микерина — Хевинера.¹² Очевидно, положение образованного человека расценивалось настолько высоко, что даже царские сыновья считали необходимым наглядно отмечать это особым типом статуй. Другим новшеством явились семейные группы с детьми. Гораздо разнообразнее стали статуэтки слуг и рабов.

Прекрасное владение обработкой камня позволило шире использовать камень и для скульптур. До нас дошли статуи из красного и черного гранита, диорита, алебастра, шифера, известняка, песчаника.

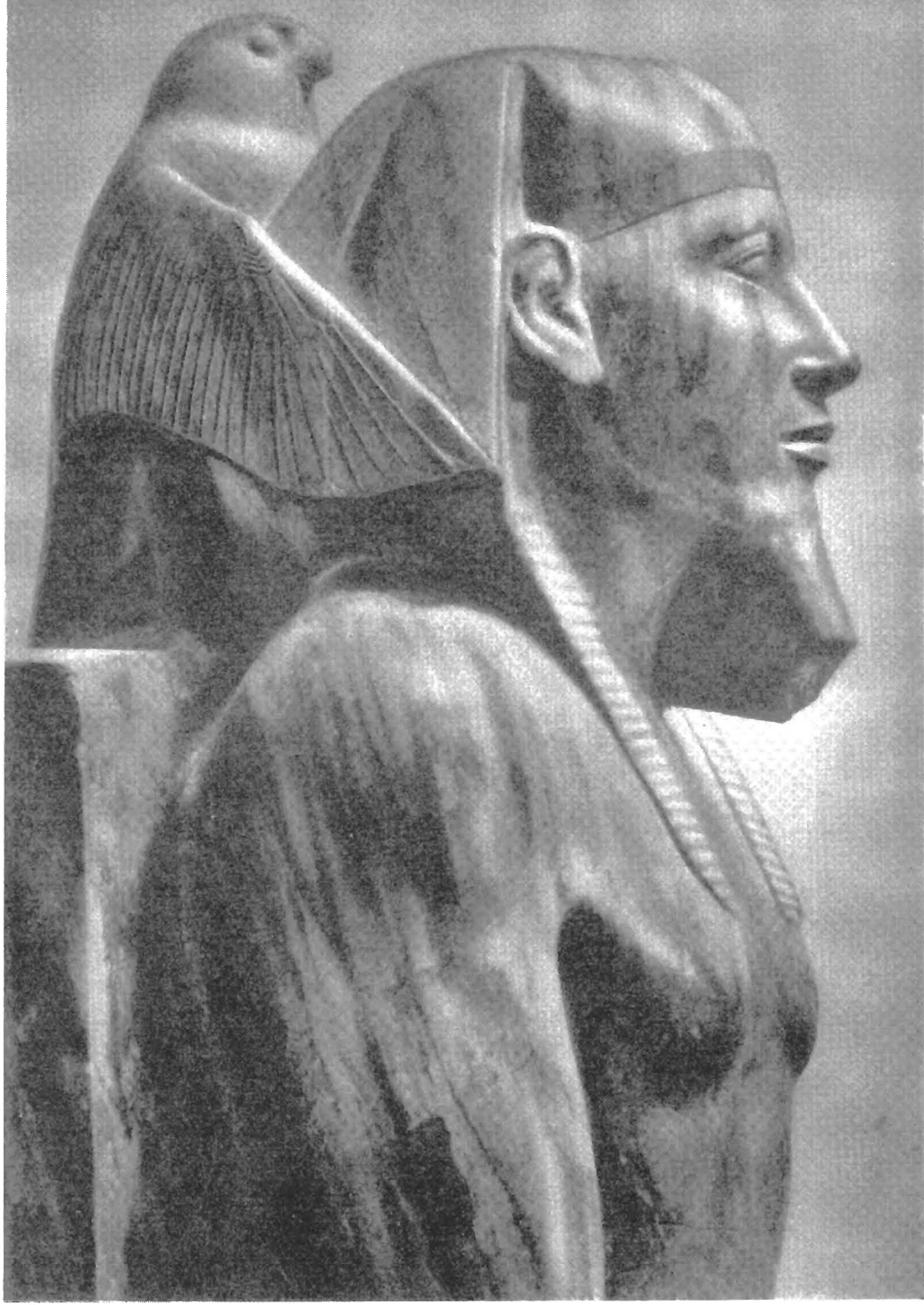
Наряду с каменными скульптурами, имелись и деревянные, что, по-видимому, было связано с их использованием при некоторых обрядах. Известно, например, что во время погребального ритуала наиболее близкие к умершему лица, изображавшие „детей бога Гора“, несколько раз поднимали и опускали статую умершего, символически воспроизводя победу бога Осириса над его врагом богом Сетом.¹³ Естественно, что для этого нужны были легкие деревянные скульптуры. Думается, что именно этим и объясняется наличие деревянных скульптур в гробницах некоторых лиц, принадлежавших к высшей знати и имевших все возможности поставить в свою гробницу каменную статую (например, Каапер, Перхернефрет). Не случайно, что все деревянные статуи были приблизительно одного размера, очень удобного для совершения указанного обряда, около одного метра в высоту.

Статуи изготовлялись также из металла. Нам известны только две скульптуры из меди — уже упомянутые статуи Пепи I и его сына. Выше мы указывали, что, судя по летописным данным, царские статуи из меди делались и в Раннем царстве, однако они до нас не дошли. Вероятно, такие статуи высоко ценились из-за технических трудностей изготовления и были достаточно редки. Следует учитывать, конечно, и тот факт, что медь сохраняется гораздо хуже других материалов. Единственным, но зато первоклассным образцом золотых скульптур этого времени является голова от фигуры сокола, составлявшей, как можно предположить, часть скульптурной группы (стр. 95, рис. 43).

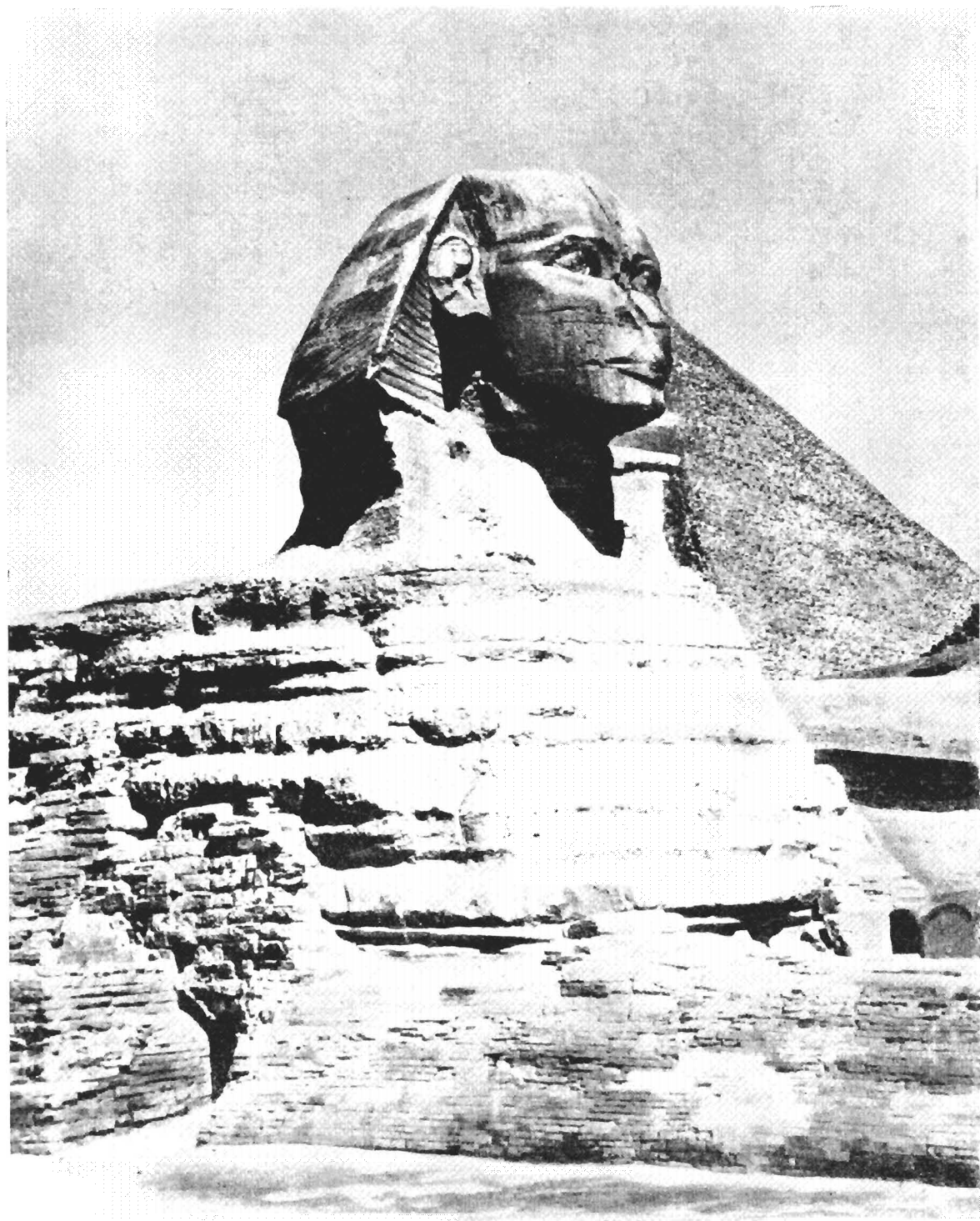
Для мелкой пластики широко использовали кость, фаянс, реже - дерево и камень.

Однако при всем возросшем по сравнению с предшествующим периодом разнообразии поз скульптур царей и знати Древнего царства они были все же достаточно ограничены, причем для всех положений равно характерны неподвижность и покой, что достигалось строгим соблюдением фронтальности и симметричности в построении фигуры. У всех статуй одинаково прямо поставлены головы, в руках почти одни и те же атрибуты. Тела мужских фигур были окрашены в красновато-кирпичный цвет, женских — в желтый, волосы у всех были черные, одежды — белые. Статуи кажутся неразрывно связанными со стеной молельни, причем за спиной многих из них сохраняется в виде фона часть того блока, из которого они были высечены. И несмотря на то, что мы можем выделить

33. Статуя Хефрена. Диорит



28. Большой сфинкс



их хронологические и качественные различия, а в лучших образцах — и ярко выраженный портретный характер, все же скульптуры царей и вельмож производят общее впечатление торжественной монументальности и строгого спокойствия.

Единство изобразительных средств культовой скульптуры Древнего царства было вызвано как ее назначением, так и условиями ее развития. Приподнятость образа подчеркивала высокое социальное положение изображенного человека. В то же время культовый характер статуй делал чрезвычайно трудными попытки изменить принятую расцветку или позы, причем последние к тому же были ограничены подчас и структурой помещения. Все это в итоге длительного воспроизведения одних и тех же образцов привело к сложению ряда обязательных для скульптора канонов.

Однако эти каноны касались в основном только трактовки туловища статуй, при передаче же лица перед мастером вставало иное требование, также вытекавшее из назначения памятника. Статуе необходимо было придать сходство с умершим человеком, поскольку считалось, что она должна была служить вместилищем духа и заменять тело. Отсюда уже в Древнем царстве возникает одно из важнейших достижений древнеегипетского искусства — скульптурный портрет.

Появление портрета, расширение иконографии, возросшее разнообразие используемых материалов, общий рост мастерства резко отличали скульптуры Древнего царства от произведений предыдущего периода.

Сравнивая каирскую статую Хасехема со статуями Джосера и Снофру, мы видим, что в ней не до конца преодолены некоторые недочеты мастерства. Шея еще слишком толста и коротка, глаза чрезмерно велики и лежат на уровне лица; рисунок век, трактованных в виде рельефного ободка, несколько более широкого и выпуклого над глазом, совершенно условен, а чрезмерный выгиб век над серединой глаза неестественно расширяет последний и лишает взгляд выразительности.

Иначе обстоит дело со скульптурой III династии. Хотя судить о деталях трактовки лица статуи Джосера трудно, вследствие того что оно значительно пострадало, однако видно, что рот был очень хорошо моделирован. Статуи же Снофру представляли собою уже сложившийся канонический тип стоящей мужской статуи Древнего царства. Шея имеет правильные пропорции, глаза слегка углублены в орбитах и соразмерены с лицом, верхнее веко не имеет такого резкого изгиба, как у Хасехема, и взгляд поэтому приобрел определенное выражение.

Вследствие того что статуи Хеопса пока почти отсутствуют, трудно решить, каковы они были, однако выражение мрачной силы, которым полна его маленькая статуэтка из кости (Каирский музей),¹⁴ позволяет предположить, что в это время был достигнут достаточно высокий уровень скульптур, что подтверждается и портретами преемников Хеопса — Джедефра, Хефрена и Микерина.

Скульптуры Джедефра, обнаруженные в крайне фрагментированном состоянии при раскопках его пирамидного ансамбля в Абу Роаше, отличаются точным соблюдением

34. Микерин и две богини. Шифер



пропорций и прекрасной моделировкой.¹⁵ Эти качества свойственны всем типам найденных статуй, часть которых повторяет стоящие фигуры Снофру, другие же изображают фараона сидящим на троне. Среди последних скульптур имеется и группа: у ног фараона помещена присевшая на колени маленькая фигурка его жены, обнимающей рукой ногу мужа (см. прим. 11). Возможно, что данный памятник не был первым образцом таких групп; рельефы сохранили нам подобную композицию еще от времени Джосера,¹⁶ а повторение ее было открыто и на стене гробницы сына Снофру, Нефермаата в Медуме.

Лица скульптур Джедефра хорошо проработаны и явно портретны: они равно передают одни и те же определенные черты. Новостью является способ трактовки глаз: они не только более углублены, чем у Снофру, но само глазное яблоко поставлено наклонно, что придает лицу выражение сдержанной сосредоточенности. Этому способствует и трактовка век, из которых теперь только верхнее передается в виде рельефного ободка, а нижнее просто слегка отстает от орбиты. Такой способ передачи глаз повторяется и на портретах Хефрена, и на ряде статуй частных лиц, становясь характерным отличием скульптур середины и второй половины IV династии.

Статуи Хефрена (*рис. 33*) не уступают по качеству скульптурам Джедефра, а, пожалуй, и превосходят их великолепной отделкой; они также передают портретные черты фараона, причем если глаза трактованы указанным выше ставшим каноническим способом, то рот явно индивидуален. Еще ярче выражено портретное сходство на статуях Микерина,¹⁷ где очень хорошо показаны полные щеки, прямой, слегка вздернутый нос, прекрасно очерченный своеобразный рот с небольшими усами и пухлой крупной нижней губой (*рис. 34*). Интересной подробностью головы одной статуи Микерина являются локоны, видные на лбу и на виске из-под царского полосатого платка.¹⁸

Лучшим царским портретом времени IV династии, бесспорно, является голова алебастровой статуи молодого царя, найденная в нижнем пирамидном храме Микерина и изображающая, по мнению большинства исследователей, его преемника Шепсескафа (*рис. 35*).¹⁹ Наличие статуи последнего в храме Микерина вполне возможно, поскольку Шепсескаф достраивал этот храм. Сходство лиц Шепсескафа и Микерина может быть объяснено близким родством обоих фараонов. Признать же данную голову портретом самого Микерина трудно, так как вряд ли изображение молодого фараона могло находиться в его собственном пирамидном храме.

Группа Микерина и царицы Хамерернебти II, равно как и триады Микерина с богами — великолепные образцы тех монументальных официальных скульптур IV династии, которые по традиции ставились в помещениях пирамидных архитектурных комплексов еще начиная с заупокойного ансамбля Джосера. В этих группах, как и в статуях Хефрена, был наиболее удачно и полно найден ответ на поставленное перед скульпторами основное требование — создать образ фараона как сына бога. Стремление разрешить эту задачу определило и направление поисков скульпторов, и выбор художественных средств. Понятно поэтому, что статуи фараонов при наличии несомненной портретности отличались явной

идеализацией облика, приподнятого и приукрашенного, с необычайно развитыми мускулами сверхъестественно мощного тела и устремленными вдаль глазами. В этом плане работали скульпторы Джосера и Снофру, и именно так решены были все портреты Хефрена и Микерина, какие бы мастера их ни создавали.²⁰

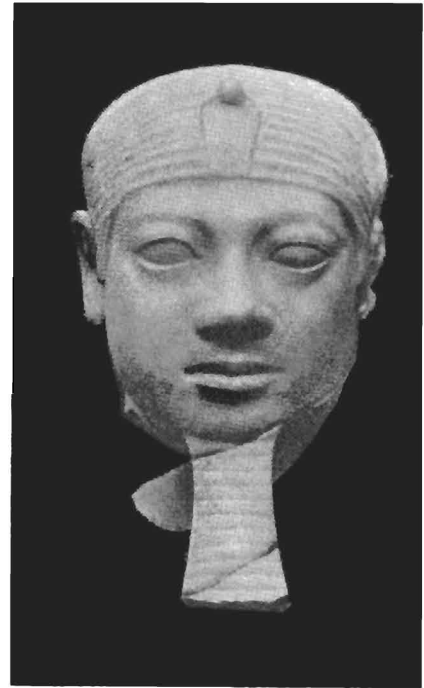
Божественность царя пытались показать подчас и дополнительными деталями: Хефрена охраняет сокол, священная птица Гора, того божества, воплощением которого и считался царь Египта. Все композиции триад Микерина построены так, что они подчеркивают или покровительство, оказываемое богиней Хатор царю, или даже первенствующее положение царя по отношению к ней самой, и в особенности к богам номов: царь изображается одного роста с богиней Хатор и крупнее номовых божеств, если же Хатор сидит в центре группы, то она обнимает стоящего рядом с ней фараона.

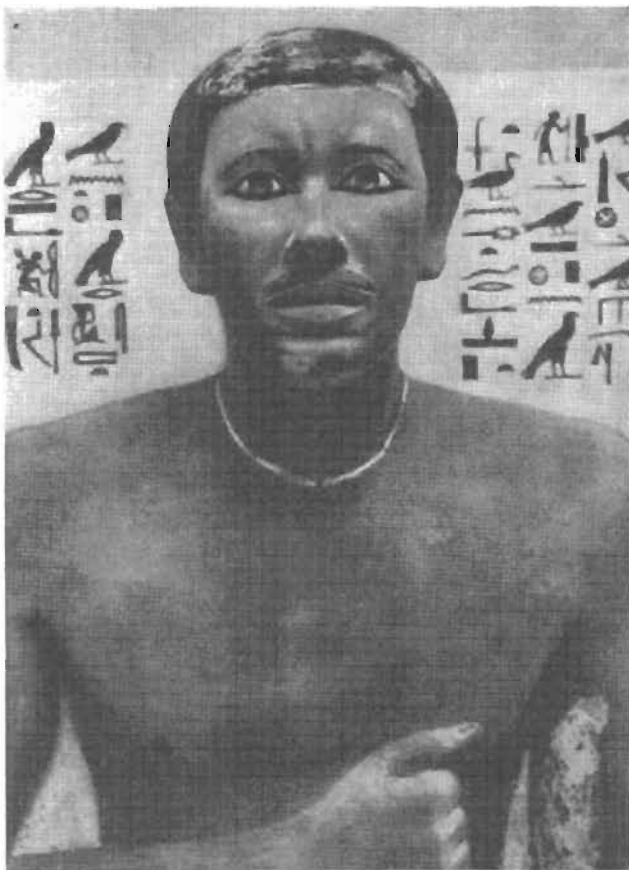
Мы рассмотрели царские статуи III—IV династий и наметили путь их развития. Хотя тот же путь характерен и для частных скульптур, однако последние имели и свои отличия, поскольку они должны были отвечать иным требованиям: здесь задача скульптор состояла в воспроизведении образа определенного человека, а не сына бога, хотя бы с сохранением портретных черт правившего фараона. Естественно поэтому, что именно в лучших образцах статуй частных лиц и отразились с наибольшей силой реалистически достижения мастеров IV династии.

Уже на статуях вельмож III династии, среди которых имелись и сидящие, и стоящие фигуры, заметен несомненный прогресс по сравнению со скульптурами Раннего царства: лица лучше проработаны, тщательно переданы локоны париков, браслеты, более образнее становятся одеяния и атрибуты. Так, у известных статуй царского родича Сепы (Лувр) четко выделены ключицы, у статуи Неджеманха (Лейденский музей) поверх обычной одежды наброшена шкура пантеры — одеяние жреца.²¹ Царский родич Неджемес (Британский музей) держит в левой руке оружие.²²

Однако всем этим скульптурам еще свойственны известная скованность и недостаток соблюдения пропорций. Иногда отдельные детали слабо моделированы и кажутся чуждыми, например положенная на колени рука царицы Редиджет (Туринский музей), или в правой руке Сепы или опущенная вниз правая рука его жены Несет.

Различие между статуями частных лиц времени III и IV династий было, пожалуй, еще разительнее, чем в царской скульптуре. На памятниках современников Снофру — например небольшой статуе Метена (Берлинский музей), при более тщательной проработке лица все еще чрезмерно велика голова,²⁴ зато уже в начале царствования Хеопс





36. Статуя Рахотепа. Известняк

были созданы такие действительно замечательные памятники, как скульптуры сына Снофру Рахотепа и его жены Неферт (рис. 36 и 37).²⁵

Эти статуи справедливо считаются вместе со статуей зодчего Хемиуна и бюстом царского сына Анххафа не только лучшими произведениями времени IV династии, но и вообще одними из наиболее выдающихся памятников древнеегипетского искусства.

Обе статуи были найдены в мастабе Рахотепа в Медуме. Рахотеп и Неферт изображены сидящими на кубообразных тронах. Руки Рахотепа сжаты в кулаки, левая лежит на колене, а правая прижата к груди.²⁶ На нем надето короткое опоясание, на шее висят зеленая бусина и серого цвета амулет, нанизанные на белую нитку, выделяющуюся на окрашенном кирпично-красной охрой теле. Волосы и усы — черные, глаза инкрустированы: в се-

ребряные орбиты вставлены белки из алебаstra и зрачки из горного хрусталя.

Скульптор прекрасно передал индивидуальные черты Рахотепа — выступающие скулы, полные щеки, прямой нос, довольно толстые губы. Хорошо проработанные складки на переносице и около рта и выразительные глаза придают большую живость лицу.

Неферт одета в обычное для данного времени узкое, облегающее фигуру платье с широкими лямками, поверх которого накинут легкий плащ. Несмотря на двойное одеяние, формы тела Неферт отчетливо ощущаются, так же как и скрещенные под грудью руки. На шее у нее надето ожерелье, на голове — короткий пышный парик, поверх которого повязана белая лента с разноцветными розетками и лотосами. Глаза, как и у статуй Рахотепа, были инкрустированы, и вся скульптура расписана: тело покрыто желтой охрой, волосы и брови окрашены черной краской, одежды — белой, бусы — синей, зеленой и красной, как и детали головной повязки. Хорошо передан характерный овал лица, индивидуальный рисунок бровей и рта.

Рамка из черных иероглифов, четко выступающих на белом фоне высоких спинок тронов статуй, удачно оттеняет фигуры и придает памятникам определенную законченность.

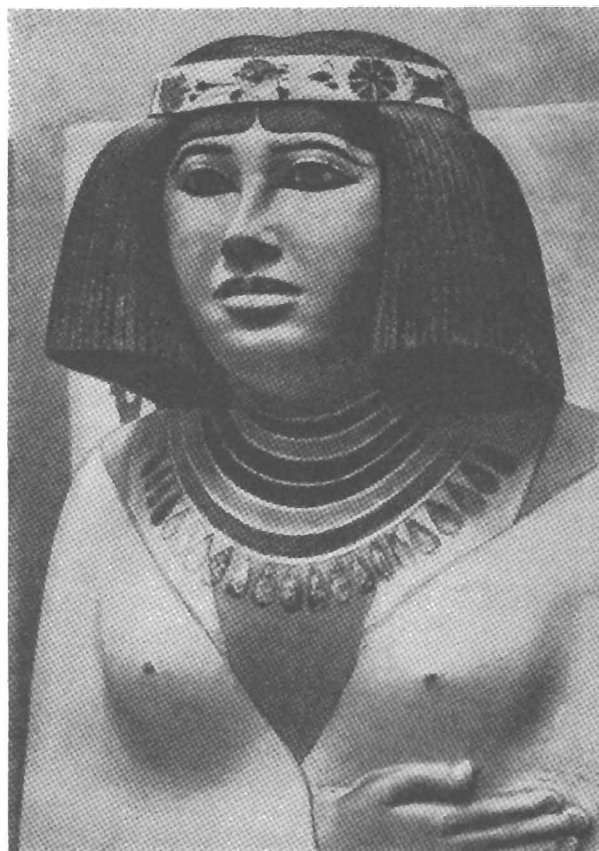
Статуи Рахотепа и Неферт являются наглядным свидетельством роста мастерства скульпторов первой половины IV династии, полностью овладевших передачей челове-

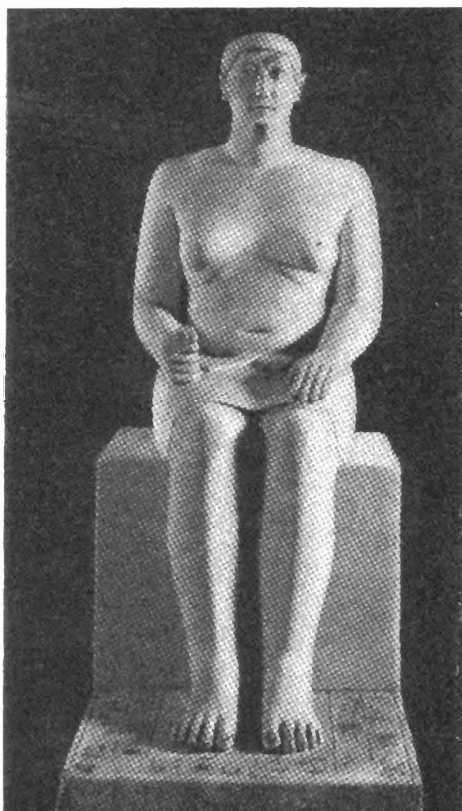
ской фигуры и сумевших создать произведения, производившие еще небывалое в египетской скульптуре впечатление жизненности.

Также при Хеопсе, но несколько позже скульптур Рахотепа и Неферт был создан еще более выдающийся памятник — статуя зодчего Хемиуна (рис. 38).²⁷ Рассматривая выше его мастабу, мы указывали, что Хемиун был старшим сыном Нефермаата, сына фараона Снофру. Таким образом, Хемиун приходился внуком Снофру и племянником Рахотепа и Хеопсу. Мы уже видели, что Хемиун, руководивший строительством пирамиды Хеопса, построил для себя одну из крупнейших и интереснейших мастаб в некрополе Гизэ. Не удивительно, что он смог привлечь для создания своей заупокойной статуи лучшего скульптора из подчиненных ему царских мастерских.

В статуе Хемиуна в наибольшей возможной для искусства Древнего царства мере нашел свое воплощение правдивый образ египетского вельможи, образ, в котором холодная надменность облика и торжественная неподвижность позы сочетаются с точной и трезвой передачей конкретных портретных черт лица и форм грузного тела. Бесспорно портретное лицо трактовано обобщенно и смело. Резко очерчен большой нос с характерной горбинкой, маленький, но энергичный жесткий рот. В очертаниях слегка выступающего подбородка, несмотря на чрезмерную полноту, еще продолжают сохраняться те линии, которые выразительно заканчивают общую характеристику этого волевого, может быть, даже жестокого лица. Портретность лица статуи Хемиуна подтверждается аналогичными чертами профиля Хемиуна на рельефе в его гробнице.²⁸ К сожалению, мы не можем судить о том, как были трактованы глаза Хемиуна, так как они были инкрустированы и еще в древности вырваны грабителями, повредившими при этом частично и лицо статуи. Прекрасно показано и тело Хемиуна — полнота залитых жиром мускулов, складки кожи на груди, на животе, особенно на пальцах ног и рук, где отчетливо видны тончайшие, с необычайной тщательностью выполненные морщинки.

Мы уже видели, что путь, приведший египетских скульпторов к созданию таких шедевров, был долгим и трудным. Памятники предшествующего периода показали нам, как





38. Статуя зодчего Хамиуна. Известняк

постепенно преодолевались эти трудности. Исключительно важный материал дает рассмотрение различных способов погребения трупов на протяжении как Раннего, так и особенно Древнего царств.

Для того чтобы по возможности сохранить облик умершего человека при неумении еще применять надлежащие средства бальзамирования, прибегали к иным способам: голову и тело умершего набивали льняными тканями, затем обматывали такой же тканью, а сверху иногда накладывали слой штукатурки или смолы; затем опять обтягивали тонкой тканью, по которой рисовали глаза, брови, рот. В одном женском погребении была расписана вся ткань, покрывавшая тело: одеяние белой краской, кожа — желтой, браслеты на руках и на ногах — голубой, волосы и глаза — черной, брови — зеленой. Подобные попытки сохранения трупа, восходившие еще ко времени I династии, засвидетельствованы в погребениях Джосера, Ранофера и других и продолжали применяться в течение всего Древнего царства. Для истории развития скульптуры Древнего царства очень важны

случаи, когда лица (а иногда и тела) умерших покрывались слоем гипса, в результате чего получалось подобие маски, хорошо передававшей черты лица покойного.²⁰ Однако поскольку лицу стремились придать облик живого человека, то глаза необходимо было изобразить открытыми. Судя по двум погребениям, где были найдены хорошо сохранившиеся покрытые гипсом головы (в мастабах G-344/346 и G-466 в Гизе), изготовление гипсового покрова происходило в несколько приемов: сначала с лица умершего снимали гипсовый слепок, с которого затем отливали гипсовую же модель, после чего ее прорабатывали, чтобы получить гипсовый покров с открытыми глазами.

Нет сомнения, что этот способ обратил на себя внимание скульпторов и сыграл большую роль в процессе овладения передачей портретного сходства в скульптурах, столь настойчиво требовавшегося религиозными представлениями и заупокойным ритуалом.

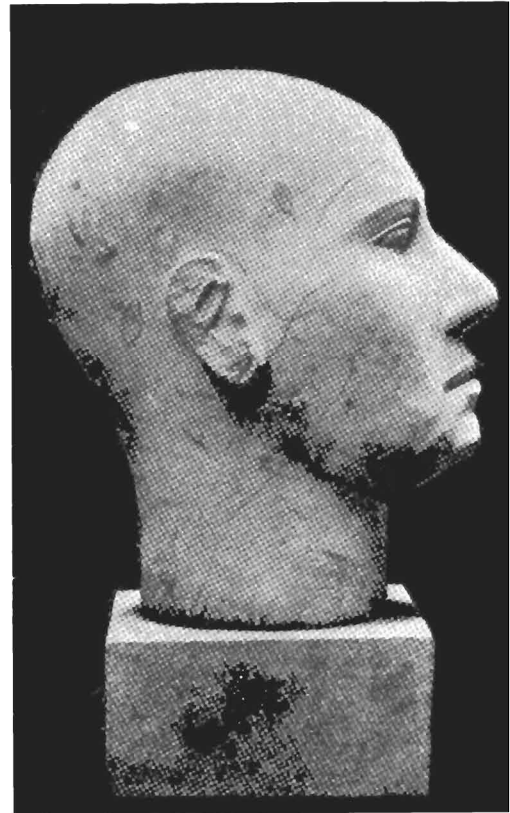
Особенно отчетливо влияние масок ощущается на группе интереснейших своеобразных памятников, получивших условное название „резервных“ голов. Это натуральной величины портретные головы, сделанные из мягкого, близкого к гипсу известняка, которые ставились либо перед входом в погребальную камеру мастабы, либо в самой камере (рис. 39). Все головы снизу гладко срезаны, для того чтобы они могли стоять. Точные ритуальные функции этих голов неизвестны, однако общее их назначение несомненно: подобно статуям, они должны были служить вместилищем для души, заменяя наиболее

важную часть человеческого тела — голову. Возможно, что в этом обряде нашли какое-то отражение пережитки верований периода первобытно-общинного строя. Известно, какое большое значение отводилось в религиозных воззрениях первобытных людей именно голове человека, с которой, как с местом пребывания души, связывались представления о жизни, смерти, загробной судьбе душ и т. п. Черепа или различными способами сохранные головы предков, а затем заменяющие их маски и скульптурные головы часто являются объектом заупокойного культа.³⁰

В течение Раннего и первой половины Древнего царства еще существовали пережитки различных древнейших обрядов, и не случайно именно от времени IV династии, наряду с закрепленными типами статуй умерших, дошли до нас и такие разновидности заупокойных скульптур, которые потом исчезли — портретные бюсты и „резервные“ головы.

Отличительной особенностью всех таких голов, сразу же обращающей на себя внимание, является отчетливо и ярко выраженная портретность. Каждая из них бесспорно индивидуальна и имеет характерные черты лица, форму черепа, взгляд, выражение. Такая точная передача облика превосходит большинство современных головам статуй и может быть объяснена только в связи с процессом изготовления масок с лиц умерших. Именно в таком случае становится понятным наличие того отбора основных черт, той большой работы скульптора, которая отличает эти головы от простых отливок и позволяет признать в них не копии с натуры, а подлинные произведения искусства.

Портретные головы из Гизы ярко освещают для нас творческий путь замечательных мастеров первой половины Древнего царства. Только после сравнения с ними статуи зодчего Хемиина становится ясно, что этот великолепный памятник был закономерным завершением длительного этапа напряженных исканий. Еще менее было бы понятным появление и такого поразительного произведения, как бюст царского сына Анххафа (рис. 40). Это наиболее примечательный из всех шедевров Древнего царства.³¹ Лицо Анххафа выполненное с предельным не только для скульптур рассматриваемого периода, но, быть может, и для всей египетской пластики реализмом, приковывает к себе внимание изумительным мастерством передачи мускулатуры лица, складок кожи, нависающих век, нездоровых мешков под глазами. Вся лепка лица выполнена не по известняку, из которого





40. Бюст Анххафа. Известняк

высечен бюст, а по гипсу, плотным слоем покрывающему камень. Реалистичности лица соответствует и трактовка плеч, груди, затылка, аналогичная той передаче тела, которую мы видели у статуи Хемиуна.

Такая же острая индивидуальная характеристика отличает и мужскую голову из коллекции Сальт (Лувр).³²

В женском скульптурном портрете из собрания Карнарвона прекрасно передан образ молодой женщины в расцвете сил и красоты.³³

От второй половины Древнего царства сохранилось очень мало статуй фараонов. По-видимому, иконографически царские скульптуры V династии следовали образцам IV. Так, группа Сахура и бога Коптос-

кого нома³⁴ очень близка к триадам Микерина, а сидящие небольшие статуи Ниусерра

Менкаугора повторяют аналогичные памятники Хефрена и Микерина. Колоссальная олова статуи Усеркафа из его пирамидного храма,³⁵ очевидно, принадлежала сидящей фигуре типа алебастрового колосса Микерина, а прекрасные портретные головы Усеркафа молодого фараона VI династии в короне Южного Египта³⁶ — стоящим статуям, аналогичным скульптурам Снофру (*рис. 41*).

При фараонах VI династии, наряду с повторением ряда ранее известных типов царских статуй (например, стоящие статуи Тети и Пепи I),³⁷ встречаются интересные новые разновидности. Таковы: статуэтка Пепи I на коленях с двумя ритуальными сосудами в руках, хеб-седная статуэтка Пепи I с фигурой священного сокола на спинке трона, статуэтка, изображающая Пепи II ребенком, статуэтка царицы Анхнеснеферибра II с сыном Пепи II на коленях (*рис. 42*).³⁸

Появление двух последних типов скульптур было связано с тем, что Пепи II вступил на престол ребенком, и естественно поэтому, что памятники первых лет его правления изображали фараона младенцем. Другие указанные типы отражали различные ритуальные действия. К этим скульптурам относится и найденная в храме Нехена редкая голова окола из золота с глазами из обсидиана; сокол составлял часть группы, изображавшей фараона Пепи I, стоящего под защитой бога Гора в образе сокола (*рис. 43*).³⁹

Незначительное число дошедших до нас царских статуй времени V—VI династий затрудняет определение путей развития официальной скульптуры. Вряд ли поэтому следует делать какие-либо окончательные выводы о стилистических и качественных особенностях этих произведений по сравнению с аналогичными скульптурами предшествующего

периода. Такие оценки могут быть только общими и почти наверное преждевременными, так как каждая новая находка может показать несостоятельность выводов, основанных на анализе единичных образцов. Вспомним, какой сенсацией явилась в 1956 году находка головы статуи царя V династии Усеркафа при раскопках пирамидного комплекса этого фараона в Абусире. До того монументальная скульптура V династии была известна только по голове колоссальной статуи Усеркафа, отличающейся сочетанием портретных черт с общей приподнятостью образа. В новом портрете Усеркафа мы видим определенный интерес мастера к более заостренной передаче индивидуального лица фараона; отмечены складки кожи у рта, глаза смотрят пристально и внимательно.



Прекрасным образцом царского портрета VI династии является и упомянутая выше голова молодого царя в белой короне. Сделанная в натуральную величину из диорита с инкрустированными глазами, эта голова наглядно свидетельствует о сохранении высокого художественного уровня в работах мемфисских мастеров вплоть до конца Древнего царства.

Очень высокого качества и упомянутые уже выше медные статуи Пепи I и его сына. Скульптор с большой силой создал два различных образа — сурового властителя и его маленького сына. Могучая фигура Пепи I (выс. 1,77 м), идущего широким шагом, опираясь на посох, кажется огромной рядом с ребенком. Этот контраст подчеркивается различием выражений явно портретных лиц. Суровым чертам фараона с крупным орлиным носом и пронзительным взглядом маленьких глаз противопоставлены мягкие контуры лица его сына, с большими глазами и широким чуть курносый носом.

Преждевременным было бы пытаться дать подробный очерк развития и скульптуры частных лиц времени V—VI династий, хотя здесь материала сохранилось очень много. Однако большинство дошедших до нас статуй из некрополя Гизе, Абусира и Саккары не имеет точной датировки, и часто исследователи относят памятники к тому или иному разделу двух последних династий Древнего царства, только исходя из достаточно предвзятого мнения о том, что статуи начала V династии лучше, чем скульптуры второй половины той же династии, а памятники VI династии уступают и последним.⁴⁰ Между тем сами же авторы подобных определений вынуждены указывать на ряд первоклассных произведений от каждого периода второй половины Древнего царства, что вполне соответствует действительности и, естественно, требуя осторожного отношения к высказанным



42. Пепи II с матерью. Алебастр

оценкам, ставит задачу создания специального исследования по уточнению датировки многих гробниц. Пока такое исследование не будет сделано, мы можем наметить лишь наиболее общие этапы развития статуй частных лиц во второй половине Древнего царства.

Прежде всего следует отметить резкое увеличение количества скульптур. Мы уже видели, что и в Гизе и в Саккаре имеется гораздо больше гробниц знати V -VI династий, нежели начала Древнего царства, и что причиной этого было значительное увеличение роли придворной знати. Для всех гробниц требовалось и соответствующее количество заупокойных скульптур, и естественно, что эти многочисленные памятники различного качества.

Наиболее выдающимися являются две знаменитые статуи - царского писца Каи и жреца Каанера, относящиеся к началу V династии.

Каи, статуя которого широко известна под названием „Луврского писца“ (рис. 44), изображен сидящим в позе, известной уже нам по аналогичным памятникам IV династии, поджав ноги и развернув на коленях свиток папируса, который он придерживает левой рукой; бывшая в его правой руке палочка для письма, сделанная, вероятно, из другого материала, не сохранилась. Статуя выполнена из известняка, раскрашена согласно принятым правилам, глаза инкрустированы из разных материалов.⁴¹

По остроте индивидуальной характеристики статуя Каи не уступает статуе Хеминуна. В противоположность ему, Каи не был одним из ближайших родичей фараона; только его мать Месхет носила почетное звание „царской родственницы“. Он же занимал должность правителя нома и, хотя несомненно принадлежал к придворной знати, вряд ли играл видную роль в государственных делах. Понятно, что в его статуе мы не находим того сурового величия уверенного в своей власти человека, которым полон образ Хеминуна, ни того надменного спокойствия, которым отмечено лицо другого писца - царевича Хевинера, сына Микерина. В статусе Каи скульптор мастерски изобразил царского писца, сидящего перед своим владыкой в ожидании того, что последний будет ему диктовать. Плотные сжатые тонкие губы большого рта и внимательный взгляд зорких глаз придают лицу Каи, с его слегка плоским носом и выдающимися скулами, смешанное выражение

сдержанности, готовности повиноваться и хитрости ловкого и умного царского приближенного. Именно такой человек мог руководствоваться словами египетского поучения: „Если ты человек приближенный и сидишь в совете своего господина,—сиди осторожно и остерегайся, ибо слово труднее всякой работы!.. Сгибай спину перед твоим начальником, и твой дом будет полон имуществом!“⁴²

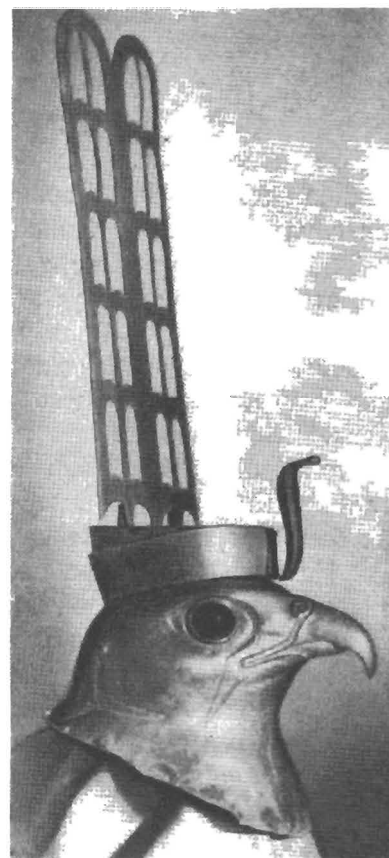
Поражает умелая проработка всего тела Каи — ключиц, колен, спины, жирных дряблых мускулов груди и живота, столь свойственных человеку, ведущему сидячий образ жизни. Великолепна и моделировка рук с длинными пальцами.

Прославленная статуя Каапера (рис. 45) сделана из дерева и раскрашена; глаза и у этой скульптуры инкрустированы.⁴³ Жизненная правдивость статуи Каапера такова, что работавшие на раскопках гробницы Каапера феллахи, обнаружив статую в молельне, закричали: „Староста нашей деревни!“ Этот эпизод и был причиной того, что статуя Каапера известна под названием „Сельский староста“ (Шейх эль-Белед).

Мы видим здесь опять индивидуальное лицо с мягкими, незаметно переходящими одна в другую линиями, с круглым подбородком, сравнительно некрупным носом, пухлым ртом и небольшими, мастерски поставленными глазами. Как и на предыдущем памятнике, хорошо показано тело пожилого человека, с большим животом, полными плечами и руками. Он идет, твердо ступая, голова его поднята, вся фигура полна сознания собственного достоинства.

По высокому уровню мастерства к рассмотренным скульптурам примыкают и две статуи Ранофера, верховного жреца бога Ра (Каирский музей). Обе статуи происходят из мастаб Ранофера в Саккаре.⁴⁴ Ранофер изображен в натуральную величину, идущим, руки его опущены. Статуи различаются по головному убору и одеянию: в то время как одна статуя представляет Ранофера в традиционном одеянии вельмож Древнего царства — в широком парике и коротком, плотно облегающем бедра опоясании, другая, наоборот, изображает Ранофера без парика и в длинном переднике с пышным передним концом. Обе статуи отличаются прекрасной моделировкой портретных лиц и крепких мускулистых тел. В этой же гробнице была найдена статуя жены Ранофера, Хекену,⁴⁵ единственная большая женская статуя времени V династии.

В ряде других мастаб также было обнаружено по две статуи, изображавших умершего вельможу в двух различных одеяниях — в пышном парике (то одного, то другого



фасона) и коротком официальном опоясании или без парика, но в длинном переднике, свойственном моде данного времени.⁴⁶ Удалось установить и соответствующие парные статуи для скульптур писца Каи (Лувр, А-206, см. прим. 41) и жреца Каапера (Каирский музей, № 32),⁴⁷ изображающие тех же лиц, но в парадных париках и с условной трактовкой тел, стройных и подтянутых (*рис. 46*).

Можно привести еще ряд подобных примеров. Так, в одной из мастаб Саккары были найдены две статуи владельца гробницы (Каирский музей) — обычная, идеализирующего типа скульптура сидящего человека в завитом парике и коротком переднике и статуя писца.⁴⁸ Хотя первый памятник хорошей работы и черты лица имеют некоторое сходство со второй статуей, однако последняя разительно отличается своей жизненностью — внимательным взглядом, прекрасной моделировкой лица, положением рук, одна из которых как бы разворачивает папирус, а другая держит палочку для письма.

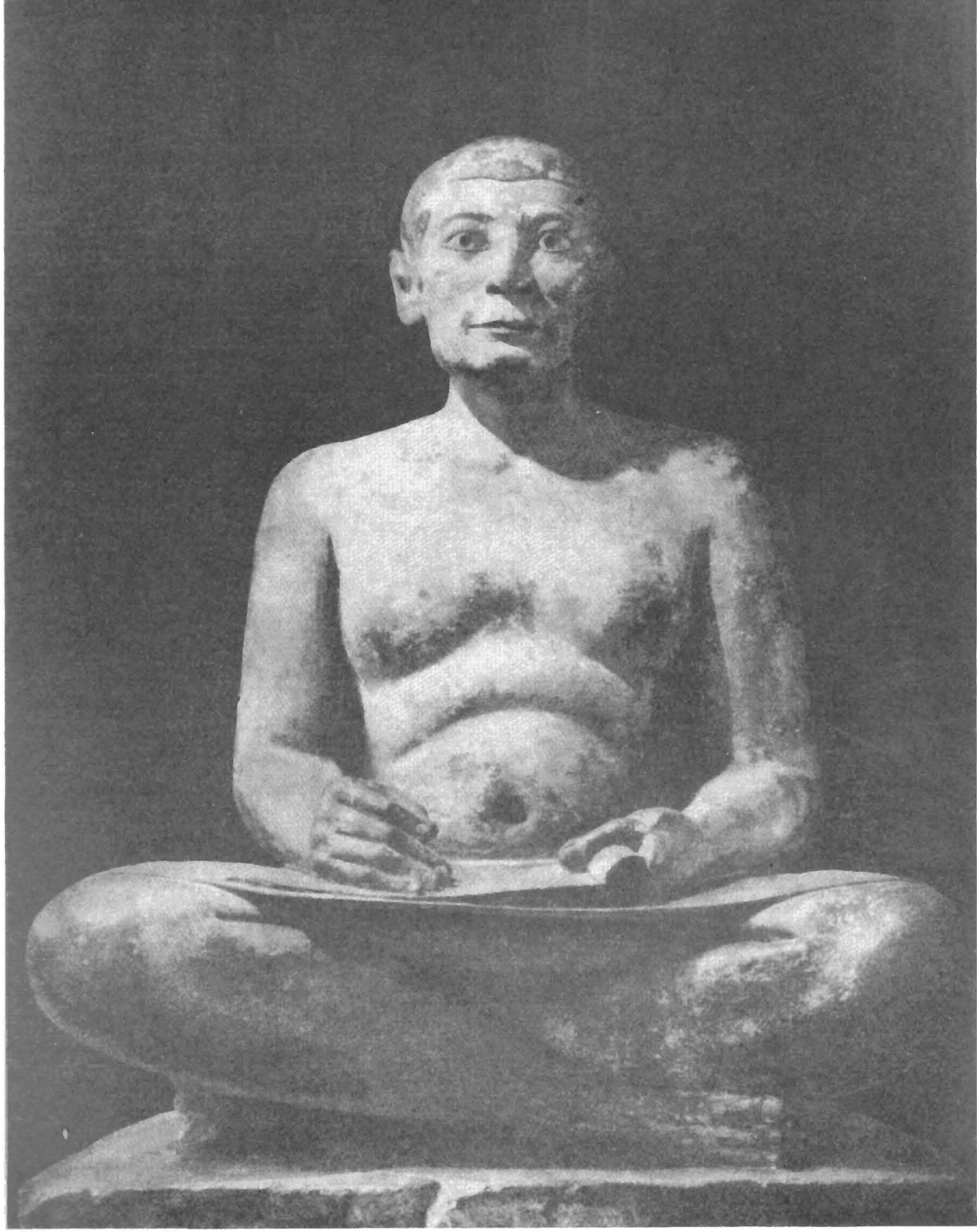
Наличие в ряде гробниц столь различно исполненных статуй одного и того же лица свидетельствует об определенной закономерности этого явления. Крайне интересно, что аналогичная двойная трактовка фигур погребенного вельможи, и при этом с той же разницей в одеяниях и головных уборах, встречается и на рельефах, украшавших мастабу (*рис. 47*).⁴⁹ Подтверждением того, что все это делалось сознательно и было обусловлено определенными соображениями, служат очень важные для данного вопроса изображения статуй умерших на рельефах в гробницах Итуша и Сешемнефера IV.⁵⁰ В обоих случаях статуи вельмож показаны без париков, в длинных одеяниях, то есть типа скульптур Каапера, Ранофера (№ 19) и т. п. Около каждой статуи имеется надпись, определяющая ее как „статую согласно жизни“.

Очевидно, этими надписями скульпторы, выполнявшие оба рельефа, хотели подчеркнуть, что данные статуи выполнены с соблюдением особо близкого сходства и предназначались несомненно для определенных культовых целей, требовавших именно такого решения.

Точные ритуальные функции двух различно трактованных статуй еще не выяснены.⁶¹ Возможно, что их назначение было связано с верованиями древних египтян о нескольких душах человека, но эти верования не изучены в должной мере. Не достаточны и наши сведения о содержании заупокойного ритуала. Только дальнейшие исследования этих вопросов вскроют причины, по которым в гробницу ставили две статуи одного и того же человека, совершенно по-разному передававшие его образ.

Мы рассмотрели наиболее выдающиеся скульптуры частных лиц V династии. Хотя остальные дошедшие до нас произведения времени V—VI династий неравноценны между собою, однако общий уровень работы мемфисских мастерских был все еще достаточно высоким и среди их продукции было много произведений, выполненных с соблюдением основных канонических требований, с правильной моделировкой мускулатуры тел и умелой обработкой поверхности, свидетельствующих о наличии большого количества хорошо обученных, хотя и не всегда высокоодаренных мастеров.

44. Статуя пиота Кай. Известняк





45. Голова статуи Каапера. Дерево

Однако ряд скульптур выделяется среди массы прочих памятников. Некоторые из них, хотя и не выходят за рамки канонов, привлекают к себе внимание отличной работой, свидетельствующей о резце крупного художника.

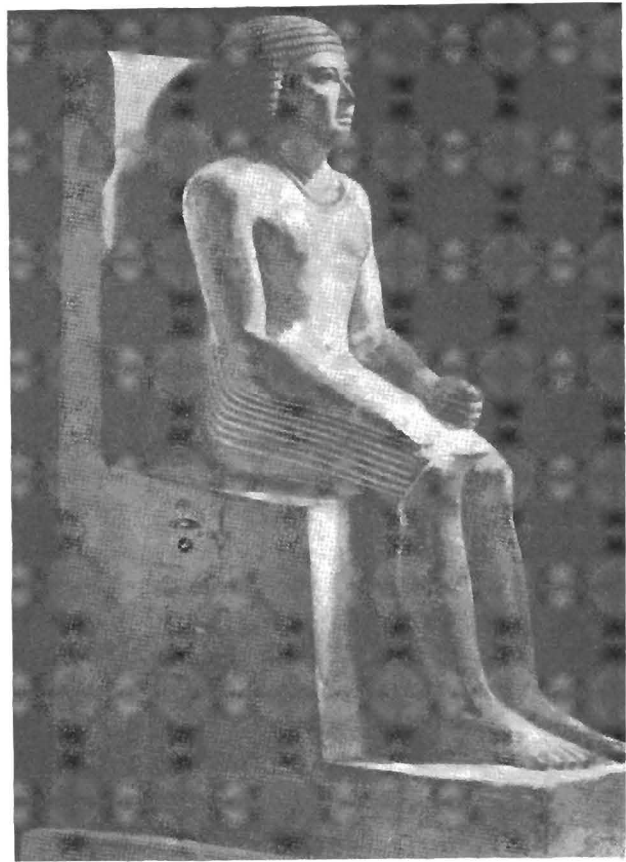
Прекрасными образцами являются алебастровые статуи мужа и жены (Каирский музей). Они полны несомненного изящества, а выполненные черной краской волосы, брови, ресницы, равно как красные ногти, придают этим памятникам особую законченность.⁵² Близка к ним и группа Антинефера с женой, также из Каирского музея,⁵³ и ряд других.

Наряду с подобными скульптурами, ряд памятников трактован гораздо реалистичнее. Таковы, например, отличной работы статуэтки вельможи Метети, современника Унаса, последнего фараона V династии (музей в Бруклине, № 51.1;

музей в Канзас-Сити, № 51.1) и везира времени VI династии Мерира (Каирский музей), отличающиеся индивидуальностью лиц, своеобразием пышных одеяний и яркостью раскраски.⁵⁴ Эти статуэтки принадлежат по своей иконографии к типу „статуй согласно жизни“. Интересно композиционное построение фигур известной деревянной супружеской группы в Лувре: жена, обнимающая мужа обычным жестом, поставлена не рядом с ним — она как будто выглядывает из-за него, несколько нагибаясь вправо, что придает большую живость ее позе. Очень хорошо лицо мужа, несомненно портретное, длинное, с близко поставленными глазами и толстым носом.⁵⁵ Особенно следует выделить деревянную статую зодчего Сенеджемиба-Мехи (выс. 1,06 м), являющуюся выдающимся произведением начала VI династии (музей в Бостоне).⁵⁶ Мехи показан в традиционной позе — идущим, в руках у него были посох и жезл, на голове надет короткий парадный парик. Лицо статуэтки, с высоким лбом, поражает своей выразительностью, и это впечатление не нарушает даже утрата глаз, сделанных из разных материалов и некогда, очевидно, необычайно оживлявших образ. Прекрасно проработаны губы, щеки, складки кожи у глаз, около носа и рта. Тщательная моделировка тела, особенно мускулов живота, заставляет забывать о канонической строгости решения памятника. Вряд ли случайно, что так часто особенно высоким качеством отличались именно скульптуры зодчих.

Очевидно, эти люди имели возможность выбирать для изготовления своих статуй наиболее талантливых мастеров (рис. 48).

Много интересных разновидностей появляется среди скульптур, изображающих вельмож в позе писцов. Некоторые передают образ писца, приготовившегося к записи диктуемого текста; таковы уже рассмотренные статуи Каи и каирского писца. Особенно выразительна статуя Хети (музей в Хильдесхайме):⁵⁷ полный напряженного внимания, он вытянул вперед голову и весь сосредоточился, стремясь не пропустить ни одного слова из того, что ему придется записывать. Зодчий Хнумбаф, в сердабе которого было найдено множество скульптур, в одной изображен писцом, причем в левой руке он держит палетку писца с двумя углублениями для красной и черной красок.⁵⁸ Другие статуи изображают писцов читающими лежащий у них на коленях свиток папируса. Иначе



решена статуя вельможи Хену, сидящего на кубообразном троне с развернутым папирусом в руках. Поскольку Хену имел не только одно из высших придворных званий — единственного семера, но был и руководителем мистерий, то, очевидно, он хорошо знал сложный порядок ритуалов и пожелал, чтобы его знания писаний были засвидетельствованы особым типом заупокойной статуи. Аналогичная статуя (в музее в Хильдесхайме), сделанная из дерева, показывает, что такой тип начал складываться в это время как будущий канон для статуй ученых писцов.⁵⁹

Характерны попытки внести возможные в пределах канона изменения в принятые образцы статуй и скульптурных групп. Так, появляются фигуры сидящего на земле вельможи, с поджатой ногой, которая упирается в другую, согнутую в колене (статуя врача Нианхра⁶⁰ и статуэтка вельможи, найденная в пирамидном храме Микерина).⁶¹ Композиции групп также становятся разнообразнее.⁶²

Среди заупокойных статуэток встречаются реалистически переданные изображения людей, имевших различные физические недостатки,⁶³ в том числе и карликов, причем показательно, что все такие скульптуры иконографически относятся к разобранному выше типу „статуй согласно жизни“, то есть люди изображены без парадных париков.

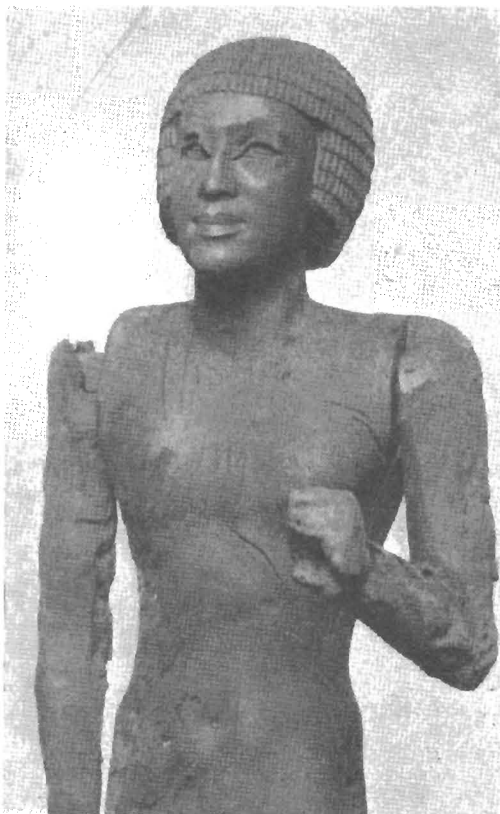
Как показывают источники, при дворах египетских фараонов было немало карликов.⁶⁴ Частично это были представители низкорослых племен Центральной Африки, привозившиеся в виде добычи участниками экспедиций. Такие карлики были редкостью и особенно ценились за их пляски.⁶⁵ Однако чаще встречались при дворе карлики-египтяне, которые прислуживали царю в его личном обиходе, были поводырями царских любимых животных — собак и обезьян, работали ювелирами.⁶⁶ Некоторые из них занимали высокие должности и имели свои собственные гробницы в царском некрополе. Происходили ли эти карлики из знатных семейств, или же они получали возвышение благодаря своим способностям или же вследствие особой привязанности фараона, сказать трудно. До нас дошли статуэтки таких карликов.⁶⁷ Первая из них, изображающая карлика Хнумхотепа, заупокойного жреца и „начальника полотна“, то есть, очевидно, начальника ткачей, справедливо считается одним из лучших произведений времени V династии. Хнумхотеп показан стоящим, на нем надет длинный передник, руки опущены вдоль тела. Скульптор мастерски передал характерные формы его фигуры — короткие толстые ножки, большую голову, маленькие руки и неправильно развитое туловище. Памятник раскрашен и производит впечатление большой правдивости. Менее удачна статуэтка карлика Петпеннисут, в которой мастер подчеркнул только несоразмерную величину головы.

Крайне интересное решение было найдено для композиции семейной группы третьего карлика — Сенеба (*рис. 50*).⁶⁸ Он был пачальником ткацких мастерских дворца, имел высшее придворное звание „единственного семера“ и ряд жреческих; Сенеб был женат на царской родственнице Сеннеттефес, от которой имел сына и двух дочерей. В сердабе его мастабы в Гизе была обнаружена скульптурная семейная группа, являющаяся уникальной. Скульптор чрезвычайно остроумно построил группу, для того чтобы по возможности скрыть неправильность фигуры карлика: Сенеб и его жена, женщина нормального роста, сидят рядом, и их головы и плечи даны на одном уровне, короткие же ноги карлика скрещены и поджаты, а перед сидением, там, где должны были находиться ноги Сенеба, поставлены фигурки его сына и дочери, уравнивающие таким образом фигуру матери. Чрезмерно маленькие руки карлика прижаты к груди так, что их размер тоже не сразу привлекает к себе внимание. Очевидно, создавая заупокойную статую Сенеба, скульптор не имел права изменить или приукрасить его фигуру, но он все же попытался сделать физические недостатки карлика менее заметными. Равным образом, хотя Сенеб изображен со всеми особенностями его фигуры и на рельефах гробницы, однако и здесь видны попытки при помощи той или иной композиции избежать подчеркивания этих особенностей. Так, иногда скульпторы, сохраняя ненормальные формы тела Сенеба, изображали его все же одного роста с подчиненными ему здоровыми людьми; в других случаях старались по возможности скрыть ноги карлика, показывая его то опустившимся на одно колено, то сидящим на низеньком стуле или табурете, то в носилках.⁶⁹

Очень интересно появление новых вариантов статуэток женщин с детьми. Так, в небольшой пише скромной мастабы были найдены замурованными две парные статуэтки —

47. Рельефы с различной трактовкой фигур. Из гробницы зодчего Неферсешемра





48. Статуя зодчего Сенеджемиба-Мехи. Дерево

мужчины, сидящего в традиционной позе заупокойных статуй, с браслетами на руках, и женщины с ребенком на коленях, которого она крепко обхватила обеими руками.⁷⁰ Перед нами изображения владельца гробницы и его жены с ребенком. Этому вполне соответствует и строгая поза женской статуэтки: так была показана и царица Анхнеснеферибра II с сыном Пепи II на коленях. Именно такой тип статуэтки стал впоследствии каноном для скульптур богинь-матерей (Исиды, Рененут) и знатных женщин с детьми. Полную противоположность представляет другая, совершенно уникальная группа матери с двумя детьми (Метрополитэнский музей): мать, сидя на корточках, держит на руках девочку, которую она кормит левой грудью, а маленький мальчик, прижавшийся к боку матери, тянет себе в рот ее правую грудь.⁷¹

Оригинальная композиция говорит, что это, по-видимому, изображение не хозяйки дома, а одной из служанок, тем более что дан-

ная группа была найдена вместе с целым рядом статуэток музыкантов, играющих детей и слуг.

Незначительное количество статуэток женщин с детьми затрудняет определение их назначения. Возможно, что найденная в мастабе Рахерка фигурка женщины, поддерживающей сидящего на ее бедре ребенка,⁷² имела магическое значение и была помещена в гробницу с просьбой о даровании потомства детям погребенного вельможи. Такое предположение можно высказать, основываясь на том, что подобного рода фигурки уже встречались в древнейшие времена.

Самый факт расширения иконографии изображений женщин с детьми очень показателен в свете того внимания, которое проявлялось в египетском искусстве к образу матери. Не случайно в это же время в „Текстах пирамид“, описывая младенца царя, рожденного богиней, рисуют не отвлеченное, возвеличенное божество, а, наоборот, правдивый в своей непосредственной простоте образ матери, спешащей на крик голодного ребенка: „Мать этого Пепи! Он кричит — дай ему твою грудь, пусть Пепи сосет ее!“ „Сын мой, Пепи, царь мой! Возьми себе мою грудь, да сосешь ты ее, царь мой, да живешь ты, царь мой, — ибо ты мал, царь мой!“⁷³

Одновременно гораздо лучше начинают трактовать и фигуры детей, как это видно на примере двух статуэток мальчиков (Каирский музей, № 128, и из собрания Калифорнийского университета): скульптор с большим умением и наблюдательностью передает

пропорции детского тела и выражение детского лица.⁷⁴ У обоих мальчиков левая рука опущена вдоль туловища, а указательный палец правой руки прижат к губам. У правого виска обритой головки по традиции оставлен локон. Как показывает ряд аналогично решенных детских фигур в семейных группах,⁷⁵ а также статуэтка Птахнефerti,⁷⁶ подобный тип изображения детей становится каноническим, причем утверждение этого канона происходит, по-видимому, именно в течение V династии, так как раньше, наряду со статуэтками детей, держащими палец у рта, имеются и такие, у которых руки опущены вдоль тела.⁷⁷ В начале VI династии изображение детей с пальцем у рта было уже общепринятым и стало затем традиционным для иконографии богов-младенцев (Гора, Хопсу, Шеду и других), равно как и иероглифом-определителем для слов, обозначающих детей.



Желание обеспечить „вечное“ совершение заупокойного культа явилось причиной того, что в гробницы стали помещать статуи жрецов. В мастабе начальника сокровищницы Урирни была найдена статуэтка его заупокойного жреца Каэмкеда.⁷⁸ Он показан коленопреклоненным, со сложенными руками, то есть в позе совершения обрядов в модельне. Умелая постановка фигуры, прекрасная моделировка тела, в особенности рук, передача индивидуальных черт широкого лица — все это позволяет причислить статуэтку Каэмкеда к лучшим образцам скульптуры конца V династии. Общее впечатление живости дополняется раскраской с такими тщательно выписанными деталями, как цветной пояс, от которого свешиваются спереди четыре нитки бус, отчетливо выделяющиеся на белом фоне передника.

В гробницах второй половины Древнего царства значительно увеличивается количество статуэток людей, занятых изготовлением необходимого для вельможи пропитания. Обычно все подобные скульптуры считаются изображениями слуг и рабов. Однако в действительности это было не всегда так. На некоторых статуэтках имеются надписи, содержащие их имена, причем в отдельных случаях указано и отношение этих лиц к умершему вельможе. В числе таких статуэток встречаются, как об этом ясно говорится в надписях на них, даже изображения детей покойного. Так, в гробнице Никауинпу

среди фигурок слуг найдены три статуэтки его детей:⁷⁹ „его сын Минхаф“ делает хлебцы, „его сын Хену“ готовит еду над очагом и „его дочь Нсбетэмпет“ растирает зерно.

В той же гробнице были статуэтки, перед именем которых было написано слово „джет“, обозначающее, что данное лицо предназначено обслуживать заупокойный культ умершего вельможи.⁸⁰ Остальные статуэтки не имели никаких надписей и, очевидно, действительно изображали слуг или рабов. Здесь были фигурки людей за различными работами, карликов и детей, играющих в чехарду.⁸¹ Таким образом, ясно, что некоторые статуэтки работающих людей изображали детей умершего, занятых приготовлением пищи для своего отца. В полном соответствии с этим фактом на рельефах, украшавших стены гробниц, показаны сыновья покойного, обрабатывающие поля, предназначенные для обеспечения культа отца, или ловящие для него птиц и рыб. Подобные изображения отражали основную идею древнеегипетского заупокойного культа, согласно которой на обязанности детей покойного, в первую очередь сыновей, лежала забота о заупокойном культе родителей (равно как и дедов). В „Текстах пирамид“ прямо сказано, что „сын сеет ячмень и сеет полбу и приносит жертвы отцу, отец же смотрит за домом своих живущих“, ⁸² то есть заботится о благополучии своих потомков.

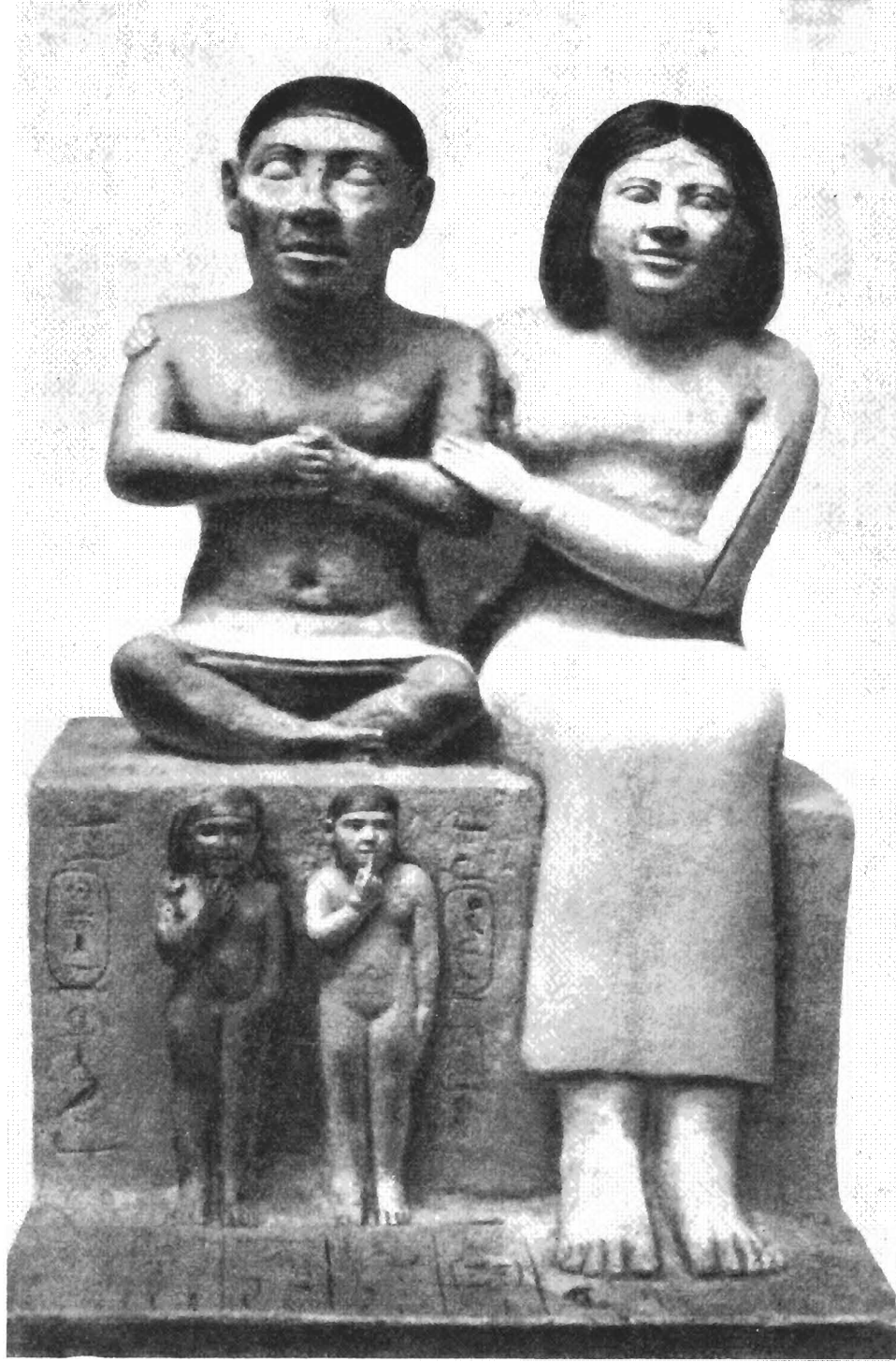
Не следует, конечно, думать, что дети вельмож в действительности обрабатывали землю или растирали зерно для жертв: все эти работы выполняли люди, приписанные вместе с землями к гробнице для обеспечения заупокойного культа, статуэтки же и росписи были лишь воплощением той идеи сыновней заботы о посмертном существовании отца, которая была закреплена в приведенном изречении „Текстов пирамид“.

С течением времени такие статуэтки детей умершего вельможи были, по-видимому, полностью заменены фигурками слуг и рабов.⁸³ Появились скульптуры ремесленников, музыкантов, носителей даров. Это целые вереницы людей, занятых растиранием зерна на ручных зернотерках, просеиванием муки,⁸⁴ замешивающих или процеживающих пиво,⁸⁵ делающих и пекущих хлебцы,⁸⁶ моющих посуду,⁸⁷ режущих скот,⁸⁸ приготовляющих пищу на очаге.⁸⁹ Здесь и гончары за работой у гончарного круга,⁹⁰ кузнецы, раздувающие пламя в горне при помощи трубки,⁹¹ а также музыканты с арфами⁹² и играющие дети.⁹³

Постепенно возрастает стремление показать при помощи фигурок слуг как можно больше этапов изготовления пищи, сохранения ее и доставки в гробницу: появляются миниатюрные модели зернохранилищ, статуэтки людей, набирающих зерно в корзины, запечатавающих наполненные сосуды, несущих различные предметы в гробницу.⁹⁴ Среди последнего рода фигурок очень интересны карлики, нагруженные мешком или несколькими сосудами;⁹⁵ такие статуэтки являются прототипами фигурных сосудов для притираний.

Все эти статуэтки полны движения. Позы их отличаются большим разнообразием, и даже если некоторые типы фигурок должны воспроизводить одно и то же положение, то скульпторы и тут находят возможности для ряда вариантов. Среди статуэток людей, растирающих зерно, мы видим то различные постановки ног, то иной наклон корпуса;

50. Карлик Сенеб с семьей. Известняк



одна из женщин показана в тот момент, когда она еще только всыпает зерно в зерно-терку.⁹⁶ Характерно, что именно в этих произведениях так явно чувствуется не только острая наблюдательность и непосредственное знание трудовых процессов, но порой и сочувствие тем людям, которые всю свою жизнь повседневно были вынуждены нести тяжесть труда. Очень показательны в этом отношении статуэтка старой усталой женщины, отдыхающей несколько мгновений от непосильной для нее работы · растирания зерна,⁹⁷ и фигурки горшечников с подчеркнутой худобой сгорбленных тел (*рис. 49*).⁹⁸

Обзор развития скульптуры в течение периода Древнего царства показал, на какую высоту поднялось творчество мемфисских мастеров, главной и огромной заслугой которых было создание реалистического портрета. Скульптуры Хемиуна, Анххафа, Шепсескафа, Кай, Каапера, Сенеджемиба-Мехи принадлежат к числу лучших произведений египетского искусства. Мы проследили путь, приведший к созданию этих шедевров, видели, как постепенно совершенствовалось овладение материалом, расширялась иконография, обострялась наблюдательность. В процессе реалистических исканий росло внимание к характеристике образа, к передаче портретности, взаимоотношений и чувств людей, возникали новые, более живые построения групп и отдельных фигур.

Важным новшеством явилось создание скульптурных мастерских в ряде местных центров страны. Работы этих мастерских мы рассмотрим после анализа рельефов и росписей, украшавших архитектурные памятники мемфисских некрополей.

ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО. РЕЛЬЕФЫ, РОСПИСИ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО, ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

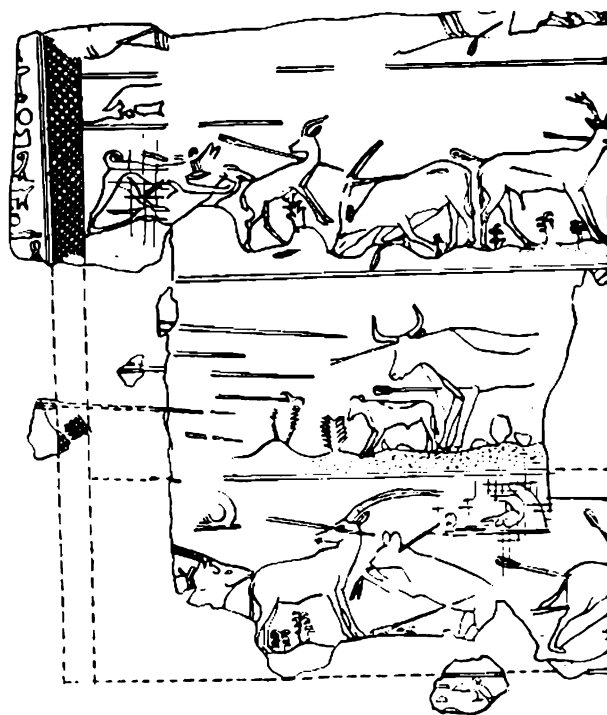


ольшое место среди памятников Древнего царства занимали рельефы и росписи, покрывавшие стены гробниц и храмов.

В течение этого периода сложилась тематика изображений, выработались схемы расположения сцен, композиции отдельных сцен, эпизодов, групп и фигур.

Существовало два вида рельефа: более распространенный барельеф и врезанный рельеф, при котором поверхность камня, служившая фоном, оставалась целой, а углублялись контуры изображений. Были известны и два вида стенной росписи: большинство росписей выполнялось темперой по сухой поверхности, в некоторых же гробницах Медума этот способ сочетался с вкладками цветных паст в заранее приготовленные углубления. Краски были минеральные: белая краска добывалась из известняка, черная из сажи, красная — из красной охры, желтая — из желтой охры, зеленая — из тертого малахита, синие тона из кобальта, меди, тертого лазурита. Кисти изготовлялись из травы.

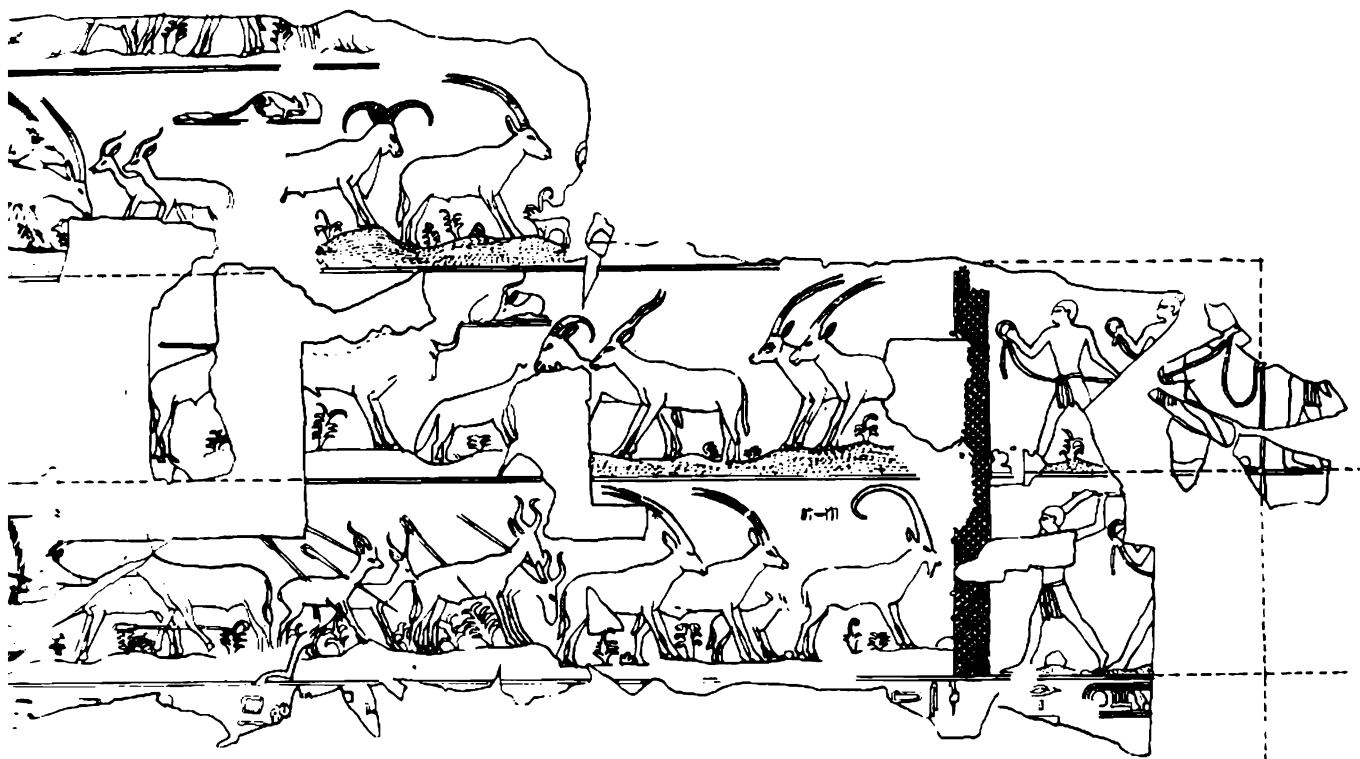
Вопрос о путях развития рельефов и росписей Древнего царства в большой степени затруднен неполнотой сохранившегося материала. От времени III—IV династий почти не дошли изображения на стенах заупокойных царских ансамблей: кроме крупных фигур Джосера и Снофру, известны лишь часть рельефов из нижнего храма южной пирамиды Снофру в Дашуре и незначительные фрагменты из храмов Джосера и Хеопса. Между тем ноги крупных фигур над первым ярусом изображений в нижнем храме Снофру позволяют предположить, что верхний пояс стен мог быть занят большой композицией.



В пользу такого предположения говорит наличие многофигурных сцен в храмах V–VI династий. Косвенным подтверждением является также неоднократное воспроизведение отдельных фигур и групп из этих композиций в ряде гробниц вельмож времени III–IV династий.

Рельефы в заупокойных и солнечных храмах V–VI династий являются крайне важным материалом для оценки искусства Древнего царства. Чтобы представить себе все значение этих произведений, достаточно указать, что только в пирамидном ансамбле Сахура цветные рельефы занимали 10 000 кв. м площади. Стены залов, молелен и коридоров были точно сплошь завешаны гигантскими картинами, разделенными цветными обрамлениями. На светлом, голубовато-сером фоне четко выделялись кирпично-красные тела мужчин и желтые — женщин, белизна одежд, зелень нильских зарослей, голубая вода реки с черными зигзагами струй, красный парус большой ладьи, усеянный желтыми розетками и звездами. Нижнюю часть стен, окрашенную в черный цвет, отделяли от рельефов чередовавшимися красными, желтыми и черными полосами.

Тематика рельефов в царских пирамидных ансамблях определялась их назначением: следовало прославить фараона как сына бога и могучего владыку, а также воспроизвести все то, что могло обеспечить ему посмертное благополучие. Отсюда становится



51. Охота Сахура. Рельеф из заупокойного храма Сахура

понятным наличие изображений богинь, кормящих царя грудью, царя среди богов, далее — сцен битв, привода пленных и добычи, удачных охот, и, наконец, принесения даров и жертв для загробного существования фараона и совершения различных заупокойных обрядов.

В соответствии с назначением рельефов главным действующим лицом в каждой композиции являлся фараон, которого, как и богов, изображали выше человеческого роста. Поэтому цари и божества сразу привлекали внимание, намного превосходя размерами все остальные фигуры.

Большие композиции занимали иногда всю площадь стены, меньшие размещались поясами. В основе композиционного построения сцен лежала симметрия, которая соблюдалась и при расположении сцен в помещении.

Лучшим, наиболее сохранившимся и характерным во всех отношениях образцом цветного рельефа является сцена охоты в пустыне из верхнего пирамидного храма фараона Сахура (рис. 51). Она занимает площадь длиной в 8 м и высотой в 3 м и разделена на две части. Справа изображен загон, в котором находятся расположенные поясами звери — дикие быки, газели, антилопы, зайцы. Почва показана неровной линией песчаных холмов, окрашенных в красноватый цвет с зелеными и желтыми пятнами;

небольшие кусты скудной растительности дополняют попытку передать пейзаж. Зелени так мало, что она не нарушает впечатления выжженной солнцем пустыни, которое создается общим колоритом сцены. Желтые гиены и зайцы, коричневые с желтыми пятнами быки, темно-желтые газели, белые антилопы — все они кажутся залитыми ярким светом палящего солнца. Кирпично-красноватые тела охотников, окруживших загон, прекрасно гармонируют с общей цветовой гаммой рельефа.

Слева от загона изображен фараон, стреляющий из лука в зверей; за ним идут рядами его приближенные и сын, показанные в четыре раза меньше царя.

Фигуры людей построены по канону, сложение которого мы отмечали уже на плите Нармера. Передачи движения еще нет: звери в загоне кажутся застывшими на месте. Тем не менее рассмотренная сцена очень интересна и по всей композиции, и по разнообразию трактовки зверей. Все они показаны очень точно, с большой наблюдательностью переданы особенности каждого животного. Очень хороша гиена, пытающаяся освободиться от пронзившей ее стрелы, прячущиеся в норках еж и тушканчик, лежащая газель.

Мы, разумеется, не знаем, впервые ли все это было создано теми мастерами, которые работали в храме Сахура. Возможно, что отдельные фигуры или группы зверей были скопированы с более ранних произведений, как это несомненно было сделано с группой собаки, загрызающей опрокинутую антилопу, — такую группу мы видели на диске везира I династии Хемака. Но даже если бы и другие звери были лишь повторением прежних образцов, острый глаз художников Древнего царства и их умение воплотить увиденное в своих творениях не подлежат сомнению.

Подтверждением этому служат и нильские пейзажи и стада животных. Особенно интересны картины природы в сценах приношения даров в солнечных храмах. Изображения должны были показать, как все естественное богатство Египта, все его изобилие приносится в дар царю. Композиция рельефов всего помещения была задумана как нечто целое, и создавший ее человек сумел найти удачное решение поставленной задачи. Его замысел был хорошо продуман и показывает способность автора к определенному обобщению и в то же время к интересному решению отдельных сцен. Нижний пояс рельефов был занят процессиями божеств, покровителей номов, расположенных в правильной географической последовательности, причем во главе каждого шествия выступал бог Нил (северный и южный); фигуры этих богов были окрашены в синий цвет с черными зигзагами струй. В верхнем поясе располагались крупные фигуры олицетворений трех времен года египетского календаря, за каждой из которых разворачивались картины богатств и изобилия страны в соответствующий период года, — густые всходы хлебов, пальмы с тяжелыми гроздьями фиников, тростники нильских зарослей с массой птиц и рыб, холмы степей с дикими животными. Плодоносит природа, плодятся звери, трудятся и собирают урожай люди — мотыжат землю, откармливают птиц, снимают плоды с деревьев, наполняют медом сосуды, ловят рыбу и водяную птицу. Это были интерес-

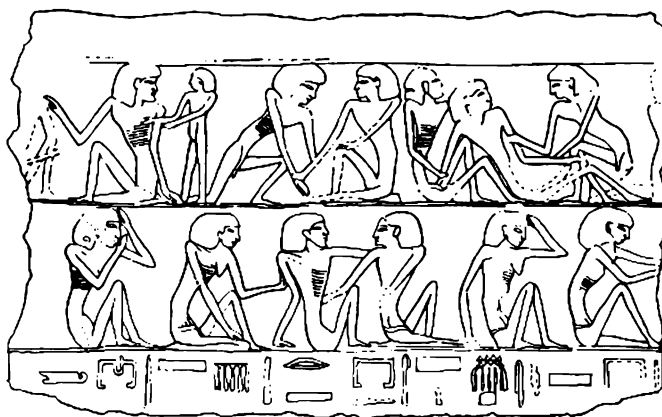
52. Рельефы на стене прохода между пирамидными храмами Усернафа

нейшие композиции, отразившие идею единства государства, знания египетских астрономов, наблюдательность и мастерство художников.

С живыми изображениями природы на рельефах словно перекликаются яркие образы современных им песнопений, навеянные растительным и животным миром нильской долины. Они постоянно встречаются уже в древнейших ритуальных записях — „Текстах пирамид“, впервые появляющихся как раз на стенах пирамид фараонов V и VI династий. Острота оружия сравнивается здесь с лучами солнца, образом для определения наибольшей чистоты певец избирает „уста молочного теленка в день его рождения“, богам грозят выдернуть локоны, „как лотосы из болота“. Гимны воспевают радость, которую приносит животворящий разлив Нила, когда „болота смеются, поля наводнены... лица людей светлы...“ Дух умершего царя мчится на небо с распростертыми крыльями, как „хищная птица, когда ее видят вечером облетающей небо“, „он взвился в небо, как коршун, он поцеловал небо, как сокол, он прыгнул на небо, как саранча“.¹

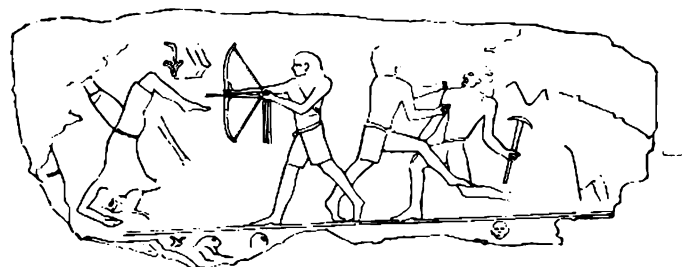
Более широкую возможность проявить свою творческую индивидуальность давали художникам такие композиции, которые должны были отразить конкретные события царствования того фараона, для которого сооружался храм. В таких случаях многое приходилось создавать заново — сцены битв, прибытия пленных на кораблях, доставки гранитных колонн для пирамидного храма из каменоломен далекого юга. Именно такие изображения отличались смелыми попытками показать события с доступной мастеру правдивостью. Например, на рельефах из храма Унаса мы видим необычайно живые группы сражающихся с врагами египтян или потрясающие сцены умирающих от голода, совершенно истощенных людей (рис. 52, а, б).

Наряду с храмами большой и интересный материал по истории рельефа и росписи времени Древнего царства сохранился в погребениях частных лиц. По сравнению с изображениями в гробницах Раннего царства, рельефы в усыпальницах знати Древнего царства поражают масштабами своего развития. Возросшее мастерство скульпторов, уже прослеженное нами в предыдущей главе, отчетливо проявилось и на рельефах.



а) Голодающие ливийцы

б) Битва египтян с бедуинами



Изображения владельца гробниц и здесь должны были быть по возможности портретными, как и его заупокойные статуи. В лучших образцах портретность достигает яркой убедительности, это видно даже на столь ранних памятниках, как знаменитые деревянные панно из мастабы современника Джосера зодчего Хесира. Черты его лица воспроизведены точно и четко: орлиный нос, густые брови, энергичный рот. Выше мы уже отмечали несомненную портретность в передаче лица зодчего Хемиуна на рельефах его мастабы. Можно привести еще пример — большую близость профиля вельможи Нефёра на рельефах в его гробнице с чертами лица найденной в этой же гробнице „резервной“ головы.² Постепенно изображения занимают все больше и больше места, развивается и становится гораздо разнообразнее и их тематика, вначале крайне ограниченная.

В основе заупокойного культа Древнего царства продолжало оставаться примитивное представление о сохранении у умерших тех потребностей, которыми обладают живые люди, и главной задачей этого культа по-прежнему было стремление обеспечить умершего едой и питьем. Порожденное первобытным страхом перед голодом и жаждой, это стремление отражено во всех погребальных обрядах. В заупокойных молитвах и закланиях постоянно звучит ужас перед возможной перспективой загробного голода. Характерно, что основная древнейшая заупокойная молитва, сохраняющаяся затем в течение всей истории Древнего Египта, являлась в сущности простым пожеланием получить жертвы хлебом, пивом, вином, мясом, умщениями, одеждой.

Соответственно складывалось и содержание рельефов и росписей в наиболее ранних гробницах вельмож Древнего царства.

Обычно на косяках и притоках входов гробниц времени III—IV династий изображались крупные фигуры погребенного и его жены, сопровождаемые иногда маленькими фигурками детей. Рядом высекались имена и титулы изображенных лиц и краткие молитвы с просьбой о получении даров от бога. На стенах коридоров и молелен имелись сцены приношения умершему жертв его родными или жрецами: процессии несущих дары мужчин и женщин, являвшихся олицетворением тех земельных владений, доходы с которых обеспечивали заупокойный культ в данной гробнице; сцены изготовления жертв, даров и необходимого погребального инвентаря; изображения самих даров и предметов заупокойного культа. Центральную часть средней ниши занимала так называемая ложная дверь с изображением умершего, сидящего за столом; тут же помещалась разграфленная на клетки таблица с перечнем жертв.

В большой мастабе зодчего Хесира в Саккаре деревянные рельефы содержат только фигуры умершего (*рис. 53*), а росписи — те предметы, которые считались необходимыми для посмертного существования. Некоторые росписи стен воспроизводят украшавшие жилища цветные циновки и составляют, таким образом, часть архитектурного оформления мастабы. В узком внешнем коридоре имеются остатки сцены перехода скота через реку.

В гробнице вельможи Пехернофера, современника первого фараона IV династии Снофру, кроме изображений самого владельца гробницы, имелись только процессии жеп-

63. Зодчий Хесира. Рельеф по дорожке из мастабы Хесира



ских фигур — символических олицетворений земельных владений, приписанных к гробнице для ее содержания.³

У другого современника Снофру — Метена в Саккаре⁴ на рельефах коридора и молельни показаны процессии носителей даров. Как в пирамидном храме Снофру, в гробнице Метена уже от самого входа как бы вечно идут вереницы людей, несущих дары. В молельне процессии расходятся направо и налево, направляясь к встречающему их вельможе, изображенному в левом и в правом концах восточной стены. Перед одной из этих крупных фигур (у северного конца) дана сцена ритуала „отверзания уст“ статуи умершего, после чего она считалась ожившей. Этот сюжет связан с погребальными обрядами, совершавшимися около северной стены молельни, в которой было прорублено отверстие в сердаб, где стояла культовая статуя Метена. С полным соответствием назначению этой части молельни под самым отверстием в сердаб даны четыре женские фигуры, олицетворяющие принадлежащие гробнице земельные владения. Надпись над ними говорит о том, что приносимые дары предназначены именно для статуи Метена.

Поскольку вельможа желал обеспечить своему духу и постоянное приношение свежей дичи, пойманной в пустыне, теме охоты посвящены рельефы на южной стене молельни. Небольшая площадь стены не позволила развернуть широкую картину охоты: показан лишь Метен, смотрящий, как собаки ловят антилоп, козлов и газелей, а на примыкающей части восточной стены — несколько человек, несущих пойманных зверей пустыни. Создается впечатление, точно все это составлено из кусков нескольких или одной большой сцены охоты, выбранных с учетом той площади, которой мог располагать художник.

Причина возникновения и путь развития содержания изображений в усыпальницах вельмож становятся ясными при разборе росписей известной гробницы начала Древнего царства — мастабы сына фараона Снофру — Нефермаата, зодчего и жреца божеств Баст, Шесметет и Мина; в той же мастабе была погребена и его жена Итет.

Росписи в гробнице Нефермаата также изображали только жертвоприношения и сцены изготовления этих приношений и предметов заупокойного культа: по сторонам входа в гробницу, помимо фигур самого Нефермаата, его жены Итет, сыновей и дочерей, слева расположены сцены [охоты,⁵ справа — заклания быка [и газели, рыбной ловли и ловли водоплавающих птиц сетями (*табл. II*), ниже — пахоты. По стенам молельни шли процессии носителей даров, которых встречал Нефермаат; на стене против входа находилась традиционно оформленная ниша с фигурами Нефермаата, Итет и членов их семьи, а выше — Нефермаат, сидящий перед столом с хлебами, и список жертв.

Вход в молельню Итет был обрамлен целым рядом композиций. Наверху была большая сцена ловли птиц сетями, причем сеть тянул сам Нефермаат, а трое его сыновей подносили пойманных птиц матери,⁶ слева от входа в нескольких рядах показаны сцены приведения и заклания скота, приношения ноги быка, построения ладьи; справа — также приношение ноги быка, заклание гуся и антилопы, носители даров, жертвенные животные, сцены в нильских зарослях (в том числе два сына Нефермаата ловят



II. Гуси. Роспись из гробницы Нефермаата и Итет

птиц сетями). На южной стене молельни изображена охота: Нефермаат держит на привязи двух собак, которые грызут пойманных зверей; ниже — сцена приведения скота. Ниша имеет обычное оформление. На ее южной стене — Нефермаат наблюдает за построением ладей. На стенах внешнего коридора гробницы Итет были сцены охоты в пустыне, ловли птиц сетями, пахоты и посева.⁷

Сюжеты росписей мастабы Нефермаата и Итет очень важны для правильного понимания первоначального назначения росписей и рельефов в гробницах вельмож Древнего царства. Благодаря сохранившимся надписям около целого ряда фигур видно, что изображенные здесь сцены связаны с ритуалом, хотя на первый взгляд некоторые из них можно было бы истолковать иначе, как, например, охоту и ловлю птиц сетями, где охотниками являются сыновья Нефермаата; они же заняты пахотой и посевом, то есть добычей пищи для загробного существования отца и матери.⁸

Мы видели уже, что ряд статуэток людей, изготавливавших пищу для умершего, изображал его детей. Эти скульптуры выражали ту же идею, что и рассмотренные сцены в гробнице Нефермаата — выполнение детьми умершего своих обязанностей по отношению к отцу. Показательно, что на росписях сыновья Нефермаата работают и охотятся, увенчанные венками из лотосов, что подчеркивает культовый характер сцены.

Аналогичное содержание имеют и рельефы в гробницах вельмож первой половины IV династии в Гизе.⁹

Следует учитывать, что в молельнях мастаб IV династии не было таких плоскостей стен, на которых можно было бы расположить развернутые композиции,¹⁰ и характерно, что впервые такие композиции появляются в скальных гробницах вельмож в Гизе второй половины IV династии, где были большие плоскости стен.¹¹ Эти гробницы высекались в скалах между пирамидами Хефрена и Микерина для членов семьи и приближенных этих фараонов, следовательно, декорировка усыпальниц производилась не ранее второй половины царствования Хефрена, а вернее, при Микерине или еще позже.¹²

Погребенные здесь люди занимали высшие должности в государстве. Так, сыновья Хефрена Никаура и Иунмин были везирами, а третий сын, Сехемкара — начальником

казначейства и первым везиром при следующей, V династии. Никаугор был начальником писцов обработанной земли, Дебхен — начальником дворца.¹³ Многие из них одновременно занимали высшие жреческие должности и были, таким образом, близко знакомы с проведением обрядов, с текстами ритуальных рукописей, а иногда и непосредственно связаны с организацией строительства или убранства царских заупокойных ансамблей и, следовательно, с царскими художественными мастерскими.¹⁴

Естественно, что при устройстве своих гробниц они могли привлекать наиболее талантливых мастеров, хорошо знакомых с декорировкой заупокойных храмов фараонов и умело использовавших сравнительно большие плоскости стен для расширения прежних композиций и для создания новых. Мы видим более живые решения сцен заклания быка в гробнице Небемахета,¹⁵ рубки деревьев у Сехемкара,¹⁶ различные варианты плясок, где множество танцоров то увеселяют владельца гробницы и его жену, то исполняют культовые пляски.¹⁷ Новые мотивы имеются в сценах приношения дичи, пойманной в пустыне, и в трактовке ряда фигур в гробнице Хафраанха, начальника жрецов пирамидного храма Хефрена, вырубленной в скалах к востоку от пирамиды Хеопса.¹⁸

В гробнице Дебхена показан стоящий под балдахином готовый саркофаг; мы видим целые эпизоды из ритуалов „дома бальзамирования“ — действия перед статуей умершего и пр.¹⁹ Появление этих сцен и изображение саркофага было расширением темы снабжения гробницы и самого ритуала погребения всем необходимым для надлежащего проведения захоронения и обеспечения его сохранности. Наличие этих композиций именно у Дебхена было связано с теми обстоятельствами, при которых он получил и этот саркофаг, и самую гробницу, о чем он счел необходимым рассказать в особой надписи, высеченной внутри молельни. Мы читаем здесь целый рассказ о том, как фараон, направляясь для осмотра работ по сооружению пирамиды, отдал тут же приказ о постройке гробницы для Дебхена, как для этого было выделено пятьдесят рабочих, которых фараон запретил отрывать для других работ, как при доставке камня для облицовки заупокойного храма фараона были привезены две „ложные двери“ и плиты для фасада гробницы Дебхена, как руководили этими работами два верховных жреца бога Птаха и царский зодчий, как, наконец, были сделаны статуи Дебхена.²⁰

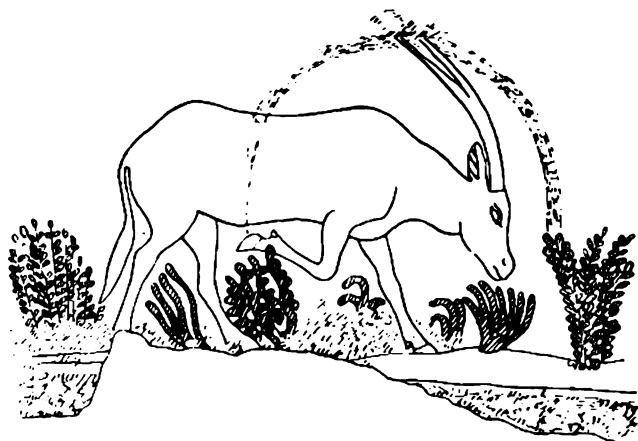
Все же основное расширение тематики рельефов в усыпальницах знати происходит не в скальных гробницах Гизы, а в тех мастабах V династии, в которых начали строить колонные залы, отдельные молельни-святилища с жертвенными местами перед „ложными дверьми“, кладовые. Однако на развитие рельефа повлияло не только увеличение площади. Гораздо важнее были иные причины. Высшая знать, роль которой в государстве возрастала, стремилась получить ряд привилегий, ранее принадлежавших лишь фараонам, в том числе и права на некоторые особые обряды заупокойного культа. Желание обеспечить совершение этих обрядов в гробницах вельмож обусловило новую планировку помещений в мастабах, в которых в той или иной степени стали повторяться основные подразделения заупокойных царских храмов. С этим было связано и стремление владель-

цев мастаб воспроизводить на стенах своих усыпальниц то, что можно было заимствовать из декорировки царских храмов. Сопоставление рельефов этих храмов с рельефами мастаб убедительно показывает их теснейшую близость: мы видим ряд аналогичных композиций, групп и фигур.

Выше мы уже говорили, что по своему положению и занимаемым должностям многие представители высшей знати были тесно связаны с сооружением и декорировкой храмов, с хранилищами рукописей и с художественными мастерскими. И среди рукописей, и в мастерских, несомненно, были образцы, из которых в каждом отдельном случае компоновались сцены для мастаб соответственно площади их помещения. Существование таких образцов подтверждается рядом фактов. Так, имеются изображения художников, составляющих на доске или папирусе эскиз большой композиции „времен года“. Далее, показательно точное совпадение многих иероглифов с изображениями соответствующих фигур или предметов на рельефах и росписях. Великолепно выполненные цветные иероглифы людей, животных, птиц, рыб, различных изделий и по контуру, и по расцветке идентичны соответствующим изображениям на стенах мастаб и храмов. Это особенно заметно на сложных фигурах или группах охотника с собакой на сворке, слона, быка или антилопы, роющих землю копытом так, что летит пыль (рис. 54).²¹

Трудно сказать, появлялись ли такие интересные новшества в мастерских и затем уже переносились и в тексты, и в изображения, или же они возникали в ходе создания той или иной сцены и затем уже заносились в число принятых образцов, хранившихся у художников или писцов. Вполне возможны оба пути. Во всяком случае, характерно, что на некоторых фигурах и группах в храмах видны следы сетки, нанесенной уже поверх готового и раскрашенного рельефа, очевидно, с целью скопировать понравившуюся деталь для последующего воспроизведения.

Недостаток материала, в особенности рельефов из храмов IV династии, не позволяет установить место первоначального появления большинства композиций на рельефах храмов и мастаб. Думается все же, что ряд основных сцен впервые создавался при декорировке храмов, а затем уже использовался для усыпальниц царских родичей и высшей знати. Композиции, связанные либо с царским культом, либо с различными особенностями обихода фараона, воспроизводились, разумеется, только в храмах. Мы не встретим в гробницах вельмож Древнего царства охоты в загоне, которую мы видели в храме Сахура и которая, по-видимому, была царской привилегией; представители знати изображались охотящимися только среди холмов пустыни. Характерно, что ни в одной усыпальнице вельмож Древнего царства нет изображений царя или бога.



В то же время ряд сцен предназначался только для гробниц знати. Так, вельможи с указанной выше целью закрепления прав на некоторые погребальные обряды, совершавшиеся ранее только в царском заупокойном культе, начинают все чаще и подробнее показывать на стенах своих мастаб сцены заупокойного ритуала — перенос тела в „дом бальзамирования“, перевозку статуи в гробницу, обряды перед статуей, перевоз саркофага и ящика с канопами (сосуды, в которых помещались вынутые при бальзамировании внутренности).²²

Характерно, что в это же время в заупокойных молитвах в гробницах вельмож впервые встречается имя бога мертвых Осириса, до тех пор связанного только с заупокойным культом фараона. Значение этого явления огромно, так как культ Осириса сыграл первостепенную роль в развитии древнеегипетских верований.²³

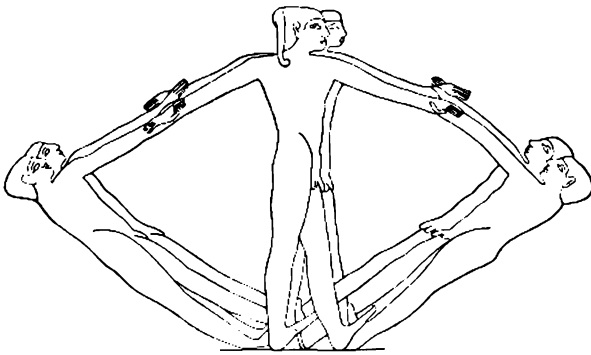
Согласно мифу, Осирис был старшим сыном бога земли Геба и богини неба Нут. Царствуя над Египтом, он научил людей земледелию, садоводству и виноделию, но был убит своим братом — богом Сетом, желавшим править вместо него. Жена Осириса — его сестра Исида — нашла труп и стала оплакивать мужа вместе со своей сестрой Нефтидой. Бог Ра, сжалившись, послал шакалоголового бога Анубиса, который собрал рассыпавшееся (а по другому варианту, разрубленное Сетом) тело Осириса и набальзамировал его. Исида же в образе соколицы опустилась на труп Осириса и, чудесным образом зачав от него, родила сына Гора. Втайне вскормленный матерью в болотах Дельты, Гор вызывает Сета на поединок, требуя перед судом богов осуждения обидчика и возвращения себе наследия отца. После длительной тяжбы и ряда поединков Гор признается правомочным наследником Осириса и получает царство; бог Тот записывает решение суда богов. После этого Гор воскрешает отца, однако Осирис не возвращается на землю, а остается царем мертвых и судьей душ в загробном мире, предоставляя Гору править Египтом.

Считалось, что при жизни каждый фараон является воплощением бога Гора, а после смерти воскресает, подобно Осирису. Понятно, что, стремясь получить права на некоторые обряды осирического культа, вельможи в сущности претендовали на известное посмертное участие в загробной жизни царя. Показательно при этом, что они не пытаются равняться с правами фараона — они не называют еще себя „осирисами“, как именуются покойные цари и как позже будут называть каждого умершего, — пока вельможи называют себя только „почтенный пред Осирисом“. Однако погребальные сцены в мастабах показывают ряд деталей, заимствованных из царского заупокойного ритуала: гроб сопровождают две плакальщицы, изображающие богинь Исиду и Нефтиду, оплакавших, по легенде, Осириса. Надписи на рельефах сохранили нам слова этого плача. „О мой любимый господин!“ — „О мой любимый отец!“ — „О мой господин, возьми меня к себе!“²⁴

Осирический царский ритуал впитал в себя и ряд погребальных обрядов древнейших периодов, в том числе и обряды погребения правителей города Буто, например „пляску Муу“ — особых заупокойных жрецов, исполнявших роль Муу — духов древних правите-

лей Буто. Надев соответствующие головные уборы, жрецы-Муу встречали, приплясывая погребальное шествие у входа в некрополь или около гробницы, как бы принимая вновь прибывшего обитателя загробного мира.²⁵ Сначала такой обряд совершался только при погребении царя, как очередного преемника правителей Буто, но с конца V династии этот обряд переходит и в заупокойный ритуал царских родичей и высшей знати. Первые его изображения в частных гробницах известны от времени правления последних фараонов V династии — Асеси и Унаса. Наряду с пляской Муу, появляются и сцены обрядов, которые воспроизводили плавание умершего в главные древние священные города — Саис, Буто, Ону.²⁶ Надписи над изображениями ладей, плывущих то с поставленными парусами против течения на юг, то со спущенными — по течению на север, совершенно точно показывают, что перед нами именно этот этап царского погребального ритуала: „Прихождение из Буто, плавание к прекрасным Полям жертв“ — читаем мы в гробнице вельможи Канинисут.²⁷ В гробнице Тепеманха, жреца пирамид фараонов Снофру, Хеопса, Хефрена, Микерина, Усеркафа и Сахура, имеется молитва о том, чтобы вельможе, как и царю, удалось переплыть священное озеро загробного мира: „Да пройдет он по прекрасным путям, по которым проходят почтенные в мире к великому богу, да поднимется он к горам некрополя после того как он переплывет озеро, да будет он прославлен жрецом-херихебом, да будут ему принесены жертвы жрецом-бальзамировщиком перед богом Анубисом!“²⁸

Необходимо учесть, что распространение осирического учения явилось огромным сдвигом в развитии идеологии Древнего Египта. С этим учением постепенно начали связываться определенные этические представления, поскольку Осирис стал почитаться судьей мертвых, решавшим их загробную участь в зависимости от поведения на земле. Недаром в надписях на гробницах вельмож именно с этого времени начинают все сильнее и сильнее звучать уверения в достойно проведенной жизни. Это становится мотивом, почему прохожим следует помянуть погребенного в данной гробнице вельможу, прося для него различных благ у богов — то у Анубиса, то уже у Осириса. Теперь в этих „обращениях к проходящим“ подчеркивается, что умерший был хорошим человеком, любимым своими родителями и братьями. Представители высшей знати стремятся отметить и свои заслуги, свою особую близость к фараону. В текстах на стенах мастаб все больше внимания уделяют автобиографиям, а среди изображений появляются первые эпизоды, прославляющие деятельность владельца гробницы. В усыпальнице царского зодчего Каэмхесета в Саккаре (V династия) изображен штурм азиатской крепости: осаждающие поднимаются по приставленной к стене лестнице; внутри крепости, показанной в плане, в панике мечутся люди — одни пытаются спрятать детей, другие в тревоге прислушиваются к шуму битвы.²⁹ Возможно, что Каэмхесет принимал участие в осаде и организации штурма крепости, как человек, знакомый со строительной техникой. Развитию таких сюжетов могло способствовать и увеличение на стенах царских заупокойных храмов показа конкретных событий данного царствования.³⁰



55а. Рельеф из мастабы Птаххотепа.
Играющие дети

Подобные сцены уже не относились к основной исконной теме гробничных рельефов — обеспечение умершего. Они выполняли другую задачу — прославление его деятельности, постепенно получавшую все большее распространение. Вельможи хотя и теперь не только рассказать в записях о наиболее существенных этапах своей карьеры, о своем видном положении и богатстве, но и наглядно показать все это в рельефах. В итоге значительно расширяются и прежние сцены, получающие ряд дополнений. Земледельческие работы, охоты в пустыне и в нильских зарослях, рыбная ловля, виноградарство, садоводство, скотоводство, работы различных ремесленников — все эти композиции занимают теперь целые стены залов и коридоров внутри гробниц.

Время правления V и VI династий было периодом высшего расцвета гробничных рельефов и росписей Древнего царства.

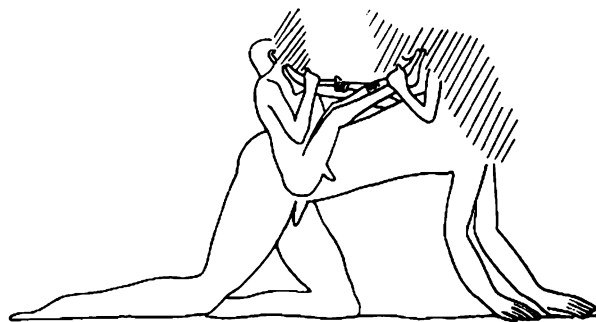
Общие правила композиционного построения сцен, выработанные еще на памятниках IV династии и закреплённые затем в храмовых рельефах V и VI династий, оставались те же. Сцены располагались поясами без пропусков. Художественные требования не допускали пустых мест ни в пределах одной композиции, ни между разными, и для решения этого вопроса мастера великолепно использовали декоративные возможности египетской письменности. Строчки и вертикальные столбцы ярких разноцветных иероглифов то обрамляют сцены, то заполняют пустоты между фигурами. В итоге стены кажутся покрытыми сплошными коврами цветных изображений, красочность которых еще усиливается черным цветом панелей.

Подобно фигуре царя в храмовых рельефах, в мастабах господствующее положение занимают изображения владельца гробницы, то наблюдающего за всеми работами, которые должны обеспечить ему загробное благоденствие, то принимающего жертвенные дары, то участвующего в охоте или рыбной ловле.

Однако, оставаясь в общих пределах прежних композиционных правил, мастера второй половины Древнего царства во многих случаях сумели изменить и развить старые сцены, наполнить их жизнью, найти новые художественные приемы для воплощения своих наблюдений. Переходя в мастабах из помещения в помещение, мы словно читаем увлекательное повествование о жизни Египта во второй половине III тысячелетия до н. э.

Художников, видимо, давно уже не удовлетворяло повторение привычных процессов носителей даров, и они попытались оживить их еще в конце IV династии: в гробнице царицы Мересанх III, под большим списком жертв, около сцены приношения царице ее приближенными разнообразных блюд, плодов, и напитков, появилась новая композиция — привлечение к ответственности земледельцев, не внесших причитавшихся с них продуктов для заупокойного культа царицы.³¹ Позже такие сцены распространились на раз-

556. Рельеф из мастабы Птаххотепа.
Мужчина, играющий с детьми



личные случаи неисправности уплаты податей. Начинают изображать и управление хозяйством вельможи — писцов, учитывающих поступления, стражников с палками, надсмотрщиков. Работы земледельцев, рыбаков, ремесленников показываются с такими подробностями, что эти сцены служат ценнейшими по точности и наглядности источниками для истории древнеегипетской техники. Постепенно все шире и живее становятся композиции. Около мастерских ремесленников можно было увидеть сценки продажи их изделий, около пастбищ — отдыхающих пастухов.

Перед нами проходят яркие картины социального неравенства — обеспеченная праздная жизнь правящей верхушки и непосильная тяжесть труда основной массы населения. Избиение неплательщиков податей сменяется увеселениями знати, изнуряющий труд под палящим солнцем — плясками танцовщиц на пиру вельможи. Среди этих изображений много живых эпизодов. Вот падает груз с одного из выючных ослов, и погонщики бросаются на помощь, другой осел заупрямился и не хочет сдвинуться с места, хотя его бьют палкой и даже тянут за переднюю ногу. Стадо переходит через канал: пастух несет на плечах теленка, который обернулся к идущей сзади корове, а та протянула к нему голову и высунула язык, чтобы его лизнуть. Часто около действующих лиц бывают написаны слова, которые они могли бы произносить, по мнению художника. Два человека доят корову, явно им не принадлежащую, причем один говорит другому: „Торопись, пока не пришел пастух!“³² Два покупателя тянут каждый к себе понравившиеся им бусы и предлагают сделавшему их ремесленнику в обмен свой товар. „Вот крепкие сандалии“, „Вот сладкая лепешка!“ — кричат они.³³ Кажется, что мы слышим команду лодчана, грубую брань подравшихся лодочников, восклицания плачущих по умершему родных.

Усиление внимания к сценам из реальной жизни способствовало и реалистической трактовке сюжетов. Художники явно ищут новых решений построения групп и фигур, более живых и правдивых. Шире применяется передача плеч в профиль. Мы видели попытку такого показа плеч еще на плите Нармера; мастера начала IV династии продолжали эти попытки, как об этом можно судить хотя бы по фигурам человека, несущего кровать (гробница Метена в Саккаре), пастухов, носильщиков, строителей ладей (гробница Нефермаата в Медуме). Интересны в этом отношении позы борющихся лодочников на рельефе конца IV династии (мастаба царицы Мересанх III в Гизе) и оригинальная, прекрасно построенная фигура носильщика в росписи южной стены коридора гробницы F. S. 3080 в Саккаре.³⁴ Однако настоящего успеха в передаче полного профиля плеч достигли только художники V династии: рельефы храмов и мастаб этого периода дают многочисленные примеры хорошо построенных профильных изображений людей. Одновременно были освоены и иные, значительно более трудные повороты фигур. В целом

ряде композиций появляются теперь позы, не встречавшиеся ранее и поражающие не-обычной для древнеегипетского мастера смелостью. Достаточно указать хотя бы на мужчину, который, встав на четвереньки, катает двух сидящих на его спине мальчиков (*рис. 55б*),³⁵ или на матросов, крепящих снасти на парусном судне, среди которых особенно выделяется великолепно выполненная фигура человека, взбирающегося по канату на мачту (*рис. 56*).³⁶

В исключительно смелом развороте дана фигура человека, сплетающего веревку (гробница Каэмнефера): он сидит на земле, протянув левую ногу в сторону и согнув правую в колене; голова повернута влево, но все туловище поставлено в полный фас, благодаря чему положение плеч оказывается совершенно естественным.³⁷

Много нового находим мы и в группах играющих детей на рельефах гробницы Птаххотепа (*рис. 55а*),³⁸ пляшущих мужчин (особенно в мастабе Мерерука),³⁹ в группах людей, оплакивающих умерших.⁴⁰ Во всех подобных сценах мы видим и правильные ракурсы, и умело переданные разнообразные позы.

Все эти нарушения традиционного построения фигуры встречаются по-прежнему только при изображении земледельцев, ремесленников, слуг — словом, рядовых тружеников, а также детей и пленных. Представителей знати, как и раньше, показывали с соблюдением всех канонических правил. Стоит ли вельможа или сидит, он равно неподвижен. Даже в сценах охоты на гиппопотама везир Ти кажется статуей, хотя он стоит в лодке, в то время как вокруг него кипит острая и опасная борьба со зверем.⁴¹ Показательно, что, в полную противоположность фигуре Ти, художник изобразил остальных охотников в динамичных правдивых позах.

Сила традиции была так велика, что и лучшие мастера, пытавшиеся подчас несколько оживить обычные изображения владельца гробницы, не осмеливались нарушить основных требований канона. Так, в гробнице везира Мерерука, рельефы которой отличаются высоким художественным уровнем и интересными новыми композициями, мастер создал великолепно задуманную группу престарелого везира, опирающегося на руки двух сыновей,⁴² однако традиционная иконография всех трех фигур значительно снижает силу впечатления сыновней любви и заботы, которые несомненно стремился передать художник.

По-видимому, нарушение канона при изображении вельмож допускалось только в тех случаях, когда по религиозным требованиям, для нас еще неясным, надлежало создать две совершенно различно трактованные фигуры владельца гробницы — одну в строго канонической позе, с подтянутым телом, в официальном одеянии, и другую — переданную более реалистически, с правильным профилем плеч, полными ожиревшими мускулами, в бытовой повседневной одежде (см. стр. 95–96 и рис. 47). Такие варианты, как и аналогично трактованные два типа статуй, встречаются на протяжении всего Древнего царства.⁴³

Интересно, что статуи вельмож на рельефах часто передаются в полном профиле (например, в гробнице Ти).

56. Ладья с матросами. Рельеф из мастабы Ахетхотепа.

Смелой, но неудачной попыткой показать фигуру владельца гробницы в фас является изображение писца Рединеса посередине „ложной двери“,⁴⁴ там где обычно ставится статуя. Вся фигура передана плохо, лицо, круглое и плоское, лишено всякой выразительности; тело, также плоское, непропорционально. Скульптор совершенно не справился с рисунком ног, развернув обе ступни в профиль, носками наружу.

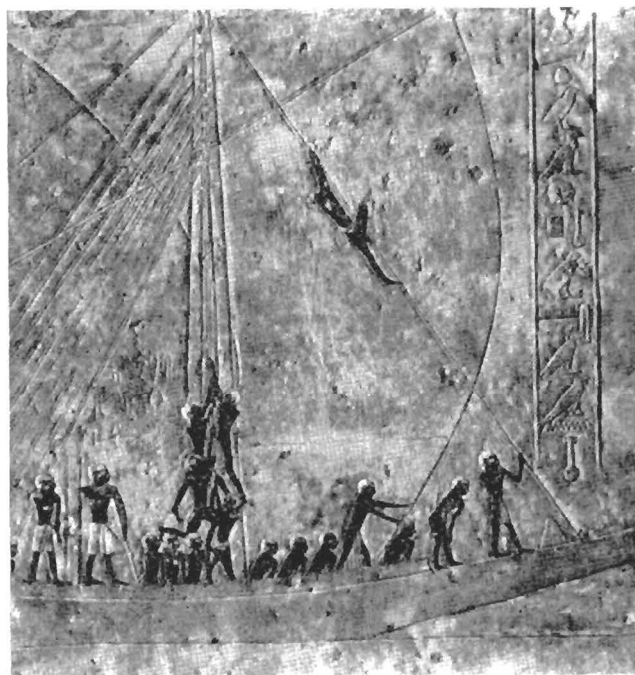
В столь характерном для искусства V и первой половины VI династии общем усилении реалистических стремлений следует отметить появление на ряде гробничных рельефов правдивых изображений животных. Здесь художники менее всего были связаны традицией, и их наблюдательность могла проявиться особенно свободно и широко. Прекрасно передаются тяжелые неповоротливые гиппопотамы, юркие обезьяны, маленькие ежи (рис. 57). Особенно удачны сцены доения коров где художник великолепно изображает прыгающих телят, то пытающихся оторваться от привязи, то просто резвящихся среди кустов (рис. 58а, 58б).⁴⁵

К сожалению, имена большинства мастеров, создавших скульптуры, рельефы и росписи Древнего царства, не известны.

Чаще всего мы видим мастеров на стенах гробниц за работой над своими произведениями. Так, в гробнице царицы Мересанх III, дочери Микерина, показано изготовление статуй: скульптор Инкаф заканчивает статую сидящей на троне царицы, а живописец Рахаи расписывает стоящую женскую статую. Хорошо передана напряженная поза работающего резцом скульптора, опершегося на одну ногу.⁴⁶

Возможно, что младшим современником Инкафа был другой скульптор Инкаф, изображенный в мастабе своего отца Редка.⁴⁷ Гробницу сына Мересанх III, царевича Небемакета, расписал живописец Семерка.⁴⁸ В гробнице везира Птахшепсеса в Абусире показаны за работой скульпторы Птахшепсес и Раирен с помощниками,⁴⁹ в мастабе везира Апхмахора в Саккаре — живописцы Меси, Нехбес и Нешпенен, расписывающие статуи.⁵⁰

Выдающимися мастерами были начальники скульпторов Нианхптах и Неферхенти, создатели прекрасных рельефов на стенах усыпальницы везира Птаххотепа в Саккаре. Мы видим первого в левом углу сцены перевозки даров по Нилу сидящим в небольшой лодочке с двумя гребцами; перед ним поставлено много еды — гусь, фрукты, сосуды с питьем; мальчик-слуга поддерживает большой сосуд, из которого скульптор пьет.



Нианхптах изобразил себя тщательнее всех других фигур, передав свои индивидуальные черты, даже лысину, и подчеркнув испытываемое им удовольствие улыбкой.⁵¹ Неферхенти показан на другой стене.⁵²

Скульптор Птахирни работал в гробнице начальника сокровищницы Джефау,⁵³ Неферкем — в гробнице Решепи,⁵⁴ начальник скульпторов Тети и скульпторы Дуанера и Хева — в мастабе жреца солнечного храма Дуанера.⁵⁵ Начальник пирамиды фараона Тети, Неферсешемптах, поручил работы в своей усыпальнице скульптору Птахшепсесу.⁵⁶ Возможно, что именно он был создателем бюста вельможи, выглядывающего над ложной дверью в зале его гробницы. Оформлял ли этот скульптор и гробницу везира Птахшепсеса, еще неясно (см. прим. 49).

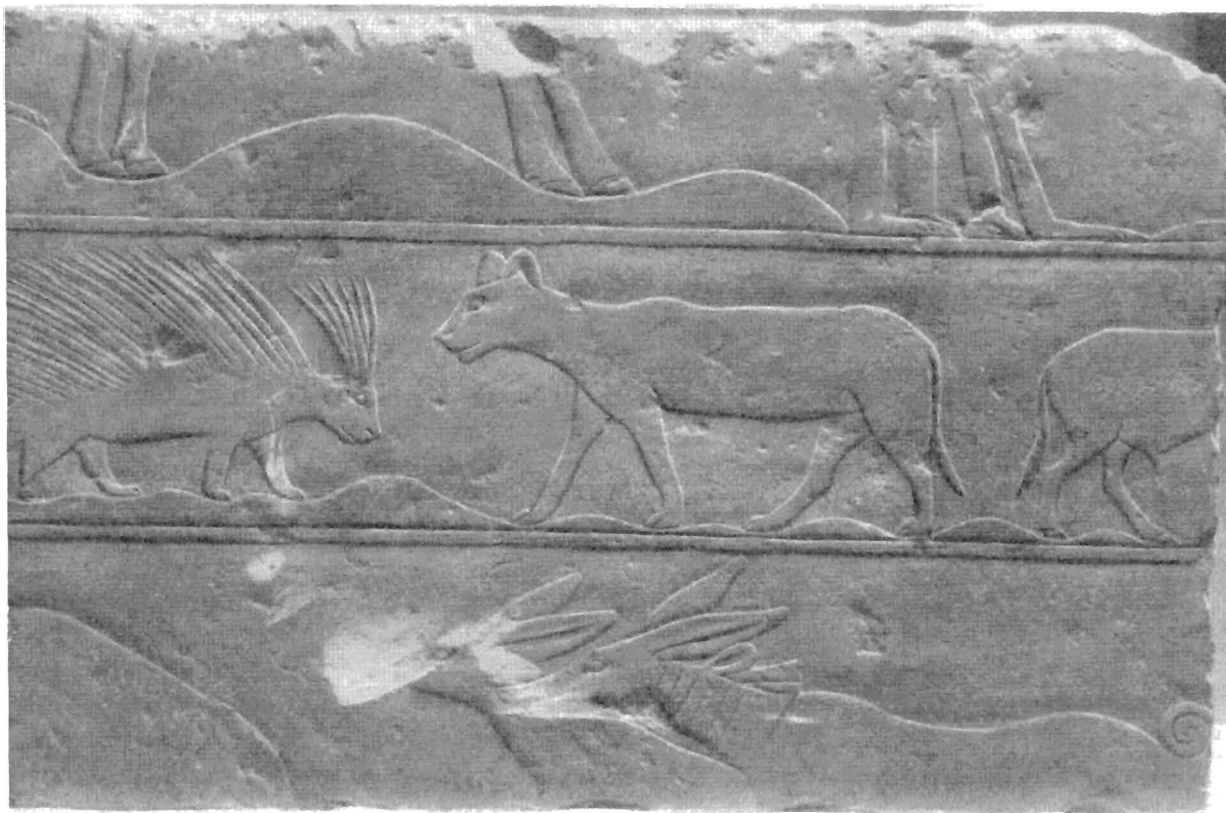
Знаменитые своим высоким качеством и рядом оригинальных черт рельефы в гробнице везира Мерерука были выполнены скульпторами Джай и Иду, принадлежавшими, по-видимому, к выдающимся мастерам своего времени.⁵⁷

Слава некоторых мастеров была так велика, что заказчики считали необходимым отсечь имя скульптора; сын зодчего Каэмхесета, Хетешка, заказавший для гробницы своего отца великолепную деревянную дверь с рельефами, говорит в надписи на двери, что она была сделана скульптором Ичу.⁵⁸

В ряде случаев определять авторство мастеров приходится только предположительно. Например, поскольку скульптор Хену и живописец Рахай (возможно, потомок упомянутого выше живописца Рахай) были в числе свидетелей, подписавших завешание Вепнефрета, написанное на стене его гробницы, можно думать, что они были и авторами рельефов этой гробницы.⁵⁹ Иногда же имена скульпторов сохраняются случайно, и мы не знаем, где они могли работать; таковы скульпторы Инианх и Геменхет, упомянутые на отдельно найденном куске камня.⁶⁰

Наряду с именами древнеегипетских мастеров, сохранились сведения о их профессиональной специализации и общественном положении. Статуи и рельефы делали скульпторы — „кести“, что в переводе означало, видимо, первоначально „резчик по кости“; позже появляется и наименование „санх“ — „оживляющий“.⁶¹ Настенные росписи, первоначальные наброски для рельефов и раскраску скульптур производили живописцы, называвшиеся „сеш“ — „писец“ и „сеш-кедут“ — „писец образов“. По-видимому, разница между ними заключалась в том, что сеш-кедут рисовал все контуры фигур, а сеш их расписывал, однако строгого разделения художников на эти две группы не было, так как иногда один и тот же человек имел оба звания, а иногда весь процесс росписи выполняли только сеш-кедуты.⁶²

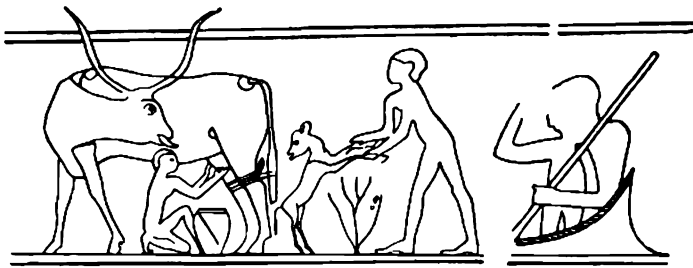
Общественное положение крупных скульпторов и живописцев, руководивших мастерскими, было достаточно значительно, хотя они и не занимали столь высоких постов, как зодчие. Среди мастаб царских родичей и знати находились и гробницы ряда начальников скульпторов — Анхи, Рахотена, Каэмхесета, Седуага, Руабена, Нии.⁶³ Двое из них — Анхи и Рахотеп принадлежали к царскому роду. Номарх 14-го нома Пепианх-хериб,



57. Часть сцены охоты. Рельеф из мастабы Пехенука

бывший везиром, указывает среди своих званий и то, что он был сеш-кедут — рисовальщик.⁶⁴ Многие мастера имели жреческие звания. Руководитель рисовальщиков Каэмчен-т был жрецом-херихебом; он изображен в головном уборе и перевязи херихеба во главе процессии в гробнице Пепианха в Меире.⁶⁵ Автор рельефов мастабы Неферсешемптаха в Саккаре — Птахшесес имел звание спутника и скульптора царя.⁶⁶

Такое положение ведущих мастеров понятно, так как они должны были получать достаточное образование, чтобы надлежащим образом оформлять стены храмов и усыпальниц, то есть выбрать и соответственно расположить композиции, составить надписи. Эти люди имели доступ к хранилищам храмовых библиотек, как это видно хотя бы по надписи живописца Меси, работавшего в гробнице везира Анхмахора.⁶⁷ В этом отношении особенно интересны два рельефа, изображающие художника сидящим у мольберта, на котором поставлена, видимо, доска или укреплен лист папируса. Первый рельеф имеется в гробнице везира Мерерука (*рис. 59*), второй — в гробнице видного придворного Ихехи. Художник составляет эскиз сцен из жизни природы в течение трех времен года. К сожалению, имена рисующих не сохранились, поэтому трудно сказать, кто здесь показан —



58. а) Доеение коровы. Рельеф из мастабы в Гизе. б) Телята. Рельеф из мастабы Птаххотепа



владелец ли гробницы или мастер, декорировавший ее и запечатлевший себя за подготовкой к ответственному поручению, которым он особенно гордился — созданию рельефов для царского солнечного храма. Однако в любом случае перед нами мастер, подготавливающий эскиз большой композиции, а следовательно, хорошо знакомый с находившимися в библиотеках храмов или дворцов материалами для подобных произведений.⁶⁸ Не случайно

и владелец упомянутой гробницы, везир Мерерука, имел звание „писца божественных книг“.

Положение рядовых мастеров было иным; они составляли основной персонал мастерских и работали по намеченным руководящими художниками эскизам.

В течение Древнего царства большое значение получило художественное ремесло. Сосуды из различных пород камня — алебаstra, стеатита, порфира, гранита, яшмы; ювелирные изделия из золота, малахита, бирюзы, сердолика и других полудрагоценных камней, а также из фаянсовых паст; художественная мебель из ценных пород дерева — кресла, носилки, палатки, то с инкрустациями из золота, то обитые листовым золотом, деревянные лежа с художественно обработанными костяными ножками; изделия из меди, бронзы, глины — таков лишь краткий перечень тех разнообразных предметов, которые вырабатывались в период Древнего царства. Изделиям художественного ремесла свойственны такие же строгие и простые, законченные и четкие линии, которыми отличается стиль всего искусства этого времени.

Художественное ремесло сыграло большую роль в развитии искусства Древнего царства. С одной стороны, обработка ряда материалов впервые осваивалась именно на изделиях художественного ремесла, показывая тем самым широкие возможности декоративного использования данных материалов: так, красота полированных поверхностей камня и цветных фаянсов сначала была использована именно в ремесле, а затем уже в скульптуре и зодчестве. С другой стороны, ремесленники, тесно связанные с народным искусством, являлись постоянными проводниками его животворящего влияния на произведения профессионального искусства.

Изложенный обзор искусства Древнего царства касался памятников, созданных мастерами Мемфиса, столицы и основного художественного центра Египта в течение рассматриваемого периода. Однако в других местах страны также существовали старые города и строились новые. Так, до конца Древнего царства сохранял свой авторитет древний центр — Нехен; в его храм фараоны жертвовали такие шедевры, как медные статуи Пепи I с сыном и золотая группа царя, стоящего под защитой священного сокола.⁶⁹

59. Художник за мольбертом. Рельеф из
мастабы Мерерука

Ко второй половине Древнего царства начали играть видную роль различные номы, выдвигавшиеся благодаря естественным богатствам, выгоде расположения на исходах важнейших караванных путей, стратегическому значению. Одновременно вырастало и положение правителей таких областей, и постепенно управление рядом номов стало наследственной привилегией одних и тех же знатных родов.

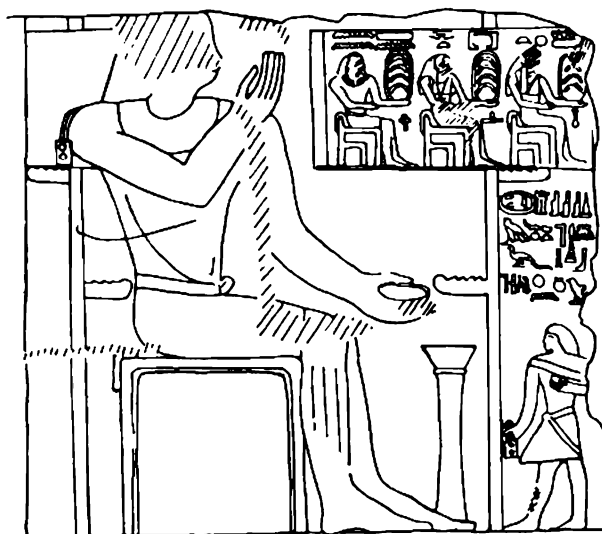
Около столиц номов возникли некрополи местной знати. Во времена IV династии они были еще немногочисленны, но гробницы современников V и VI династий расположены уже по всему Египту, вплоть до Асуана. Вырубленные в скалах, с рельефами и росписями на стенах, эти усыпальницы являются ценными источниками для характеристики провинциального искусства Древнего царства, одновременно раскрывающими и обстановку, в которой это искусство создавалось.

Желая утвердить свой авторитет и увековечить память о себе и о своих делах, номархи высекли около входа в гробницы автобиографические надписи. Частично осыпавшиеся, с исчезнувшими отдельными иероглифами, эти тексты сохранили рассказы об опасных походах в Нубию и Азию Хекайба, номарха 1-го, самого южного нома, о всех этапах карьеры Иби, правителя 12-го нома; другой номарх той же области, Хенку, хвалится справедливым управлением своей областью, ее процветанием, обилием скота и хлеба, а правивший позднее там же Джау гордится тем, что для погребения его отца фараон Пепи II прислал деревянный гроб и все материалы, необходимые для бальзамирования; Джау тут же добавляет, что он так любил своего отца, что, соорудив ему гробницу, приказал похоронить там же и себя.⁷⁰

Свои гробницы номархи стремились устраивать по мемфисским образцам, однако расположение ряда некрополей в горах на восточном берегу Нила осложняло каноническую ориентацию гробниц, так как входы в них получались с запада. Иногда с этим мирились, иногда же пытались выбрать более удобную гряду скал со склонами на восток, даже отделяли от скалы узким проходом большую глыбу, придавали ей форму мастабы и устраивали вход с востока.

Внутренняя планировка гробниц местной знати воспроизводила мемфисские усыпальницы, чаще — скальные гробницы в Гизе. Залы делили в ширину рядами колонн.

Наиболее пышными в архитектурном отношении были погребения правителей 1-го нома, высеченные в скалах Асуана. Примером могут служить две смежные большие усыпальницы номарха Меху и его сына Сабни.⁷¹ Сюда снизу от Нила вели два пандуса,



доходившие до двух ворот общего широкого двора. Перед входом в каждую гробницу стояли два обелиска. В зале Меху было восемнадцать колонн, у Сабни — двенадцать.

Такое оформление гробниц именно асуанских номархов было связано с особо важным положением последних. Это были люди, управлявшие пограничной областью, имевшей большое стратегическое значение, а также игравшей крупную роль и в экономической жизни страны, так как отсюда постоянно направлялись экспедиции в рудники и торговые караваны в Нубию. Возглавлявшие эти походы номархи 1-го нома рассказывают в автобиографиях на стенах своих гробниц много интересных эпизодов. Так, когда номарх Меху погиб во время очередной экспедиции, то его сын Сабни отправился в поход и привез тело отца.⁷² Другой номарх — Хирхуф рассказывает о том, как ему посчастливилось достать редкого карлика, и приводит даже текст письма фараона Пепи II, бывшего тогда еще ребенком, с выражениями радости и советами о том, как лучше довести карлика в столицу.⁷³ Значение асуанских номархов было так велико, что один из них, Хекаиб, был даже обожествлен вскоре после смерти, и его культ существовал в течение ряда веков (*рис. 60*).⁷⁴

В местных гробницах знати обнаружены скульптуры, рельефы и росписи, однако изучение их затруднено тем, что многие памятники изданы суммарно, с прорисовками вместо фотографий, а подчас археологи ограничиваются только описаниями открытого материала. Кроме того, гробницы датируются недостаточно точно. Все же ряд черт, характеризующих провинциальное искусство Древнего царства, установить можно.

В основном оно следовало мемфисским традициям, что и понятно, поскольку номархи в своем обиходе стремились сохранять навыки придворного быта. К сожалению, большинство статуй из местных гробниц не дошло, так как обычно их вырубали в скале, как это было и в скальных гробницах Гизы. В течение веков такие скульптуры сильно разрушались, примером чего могут служить статуи из гробницы номарха 10-го нома Хентка.⁷⁵ Это были монументальные скульптуры, изучение которых могло бы дать ценный материал для характеристики местного искусства. Несколько интересных скульптур все же было найдено. Таковы статуи Кара из Эдфу, Нефершема из Эль-Каба и особенно обнаруженные в гробнице Мерира-Хашетефа в некрополе Нениисут, столицы 20-го нома, прекрасные статуэтки из кости, из которых две особенно своеобразны. Они изображают стоящих мужчин различного возраста: одна из них имеет облик юноши, другая — пожилого человека с морщинами на суровом, сосредоточенном лице. Разница в возрасте подчеркнута наличием посоха и жезла в руках второй статуэтки, в то время как юноша стоит просто опустив руки.⁷⁶

Однако в основном скульптуры из местных гробниц однообразны, а подчас и просто низки по качеству исполнения.

Содержание рельефов и росписей, равно как и их композиции, близко к аналогичным произведениям из Гизы и Саккары. Перед нами снова изготовление и доставка различного снабжения для умершего, события из его биографии. Встречаются и прямые

повторения отдельных эпизодов и групп: в гробнице номарха 14-го нома Пепианх-Хеникема воспроизведена известная группа отца, опирающегося на руки двух сыновей, которая является одной из примечательностей рельефов мастабы везира Мерерука в Саккаре. В той же гробнице имеется еще одно заимствование из мастабы Мерерука — изображение лежа с лежащим на нем владельцем гробницы, жена которого сидит около его ног и играет на арфе.

Памятники местного искусства обладали рядом своеобразных черт.⁷⁷ Иногда и художники, чувствуя себя более свободными, чем в столичных некрополях, давали больше простора наблюдательности и даже юмору: мы видим среди пляшущих женщин небольшую обезьянку, явно копирующую движения одной из танцовщиц; далее, под стулом пирующего вельможи обезьянка спешит насытиться из чаши и защищает от карлика свою еду выразительным жестом.⁷⁸ Очень интересный вариант сцены поездки по Нилу имеется в росписи на стене гробницы номарха города Нехена, имя которого не сохранилось: ладья попала на мель, гребцы пытаются ее снять; часть их спустилась в воду, они подталкивают ладью, привязывают к носу канат, часть вышла на берег, чтобы тянуть другой конец каната. Сцена полна живости и своеобразия.⁷⁹

До нас дошли имена и изображения ряда скульпторов и живописцев, работавших в гробницах местной знати. В гробнице номарха 12-го нома Джау около фигуры его отца, вдоль посоха, идет подпись мастера, живописца Пеписенеба-Неси. В той же гробнице статуи расписывал живописец Уаджи. Гробницу номарха Иби декорировали скульптор Сени и живописец Месени.⁸⁰

В усыпальнице номарха 15-го нома Урирни работал скульптор Птахувев,⁸¹ в гробнице номарха 14-го нома Пепианх-хериба — начальник рисовальщиков Каэмченент.⁸²

Были ли эти люди представителями местных мастерских или мемфисцы, приезжавшие по желанию номархов или в виде милости фараона, — сказать трудно. Второе более вероятно, поскольку их произведения были близки к столичным образцам, а иногда просто их воспроизводили. Если фараоны иногда присылали номархам саркофаги, бальзамировщиков, разные предметы для погребения, возможно, что и изготовление гробниц местных правителей поручалось столичным мастерам. Очевидно, таким человеком был главный художник гробницы номарха 14-го нома Пепианх-Хеникема Ири. Мы видим его расписывающим статую, вазу, наос, участвующим в осмотре работ ремесленников, в погребальном



шествии; во время ловли птиц он сидит перед столиком с едой. Ири был жрецом и „писцом дворцового хранилища божественных рукописей“, то есть имел доступ к ритуальным текстам и к образцам рисунков. Он был важным лицом — изображается выше ростом, чем другие художники, и одет иначе — в длинные одеяния, причем сказано, что он „одевается в лучшие ткани“; его имя и звание пишутся иероглифами таких же размеров, какими написано имя владельца гробницы. Нет сомнений, что Ири был одним из ведущих мастеров: ряд новых деталей в композициях гробницы (например, три варианта фигуры отдыхающего рыбака) наглядно об этом говорит. Ири, очевидно, составлял эскизы сцен для рельефов и потом расписывал их, равно как и лучшие предметы погребального инвентаря. Понятно, что такой мастер, как Ири, знал лучшие произведения своего времени и повторил две интересные группы из рельефов гробницы Мерерука. В гробнице Пепианха-Хеникема работал начальник скульпторов Ичау: он изображен заканчивающим статую.⁸³

Однако на местах постепенно создавались и свои художественные мастерские, как это видно по изображению на стене в гробнице номарха 14-го нома Пепианха-Хеникема, где показан целый ряд статуй, выполненных в такой мастерской. Номарх Пепианх-хериб сам был рисовальщиком, а номарх 2-го нома Кара-Пепи-нефер — зодчим.⁸⁴

Разумеется, местные мастера не сразу достигли высокого качества работы; фигуры некоторых росписей угловаты и непропорциональны; характерно, что такие росписи встречаются в гробницах малосостоятельных людей, не имевших возможности оплатить работу мемфисских или хорошо обученных местных художников.

Провинциальные мастерские, очевидно, приобрели особо важное значение с конца Древнего царства, когда в Египте произошли крупные социально-политические перемены. Частые грабительские войны и гигантские непроизводительные строительные работы подорвали экономику страны и ослабили царскую власть. Измученное тяжелым гнетом трудовое население волновалось, пытаясь найти выход из непосильных условий жизни. Имеются данные о крупном восстании ремесленников, рабов и земледельцев. Противоречия в интересах отдельных номов, обусловленные их особенностями, приводили к борьбе их между собою, а также между номами и царской властью. В итоге усложнившейся обстановки Египет около 2400 г. до н. э. распался на отдельные области. В этих условиях утратилось значение Мемфиса как ведущего художественного центра. Возможно, что многие из его мастеров перешли в столицы областей или возникавших отдельных государственных объединений. К сожалению, почти не сохранилось памятников от наиболее крупного из подобных государств (так называемого Гераклеопольского), главным городом которого был Ненинисут. Это особенно досадно, ибо здесь был виднейший культурный центр XXIII—XXII вв. до н. э., как это видно хотя бы по знаменитому эрмитажному папирусу (№ 1116-А) с поучением царя Ахтоя-Уахкара его сыну Мерикара. Текст представляет собой одно из замечательных произведений древнеегипетской литературы; написанный прекрасным языком, он является первым в мировой истории политическим трактатом и содержит интереснейшие данные по истории и культуре периода.⁸⁵

Из других областей Египта от Первого Промежуточного периода, как обычно называют время между Древним и Средним царством, также известно не много памятников, к тому же не всегда точно датированных. Характерно повсеместное снижение художественного уровня произведений, большинство которых теперь выполнялось местными мастерами низкой квалификации. Стены гробниц покрывались плохими росписями или грубыми рельефами, а иногда вообще оставались без декорировки. В ряде случаев изображения сводились к небольшим упрощенным, подчас составленным из частей разных сцен композициям, которые начали появляться еще в конце VI династии.

Однако, несмотря на упадок мастерства, на отдельных памятниках появляются новые самобытные черты. Особенно часто встречаются они на стелах и саркофагах, которые теперь расписываются не только изображениями жертв и предметов быта, необходимых умершему, но и отдельными сценами. Среди них выделяются фигуры умершего на погребальном ложе и оплакивающих его людей; привлекает внимание редкий вариант этой сцены — прощание умирающего человека с близкими.⁸⁶ Характерным отражением обстановки периода с его восстаниями и междоусобными войнами является воспроизведение на саркофагах среди бытовых предметов также оружия, а на стенах гробниц — отрядов воинов.⁸⁷

Постепенно в столицах крупных номов начали расти свои художественные мастерские. Возможно, что в известной мере могли сохраняться профессиональные навыки, унаследованные еще от мемфисских мастеров, работавших в Древнем царстве на местах или обосновавшихся здесь после изменившегося положения Мемфиса. Во всяком случае, гробницы некоторых номархов к концу рассматриваемого периода показывают несомненный рост художественного мастерства местных художников. Таковы рельефы гробницы правителя 12-го нома Ахтоя и росписи усыпальницы другого правителя того же нома — Тефьеба.⁸⁸ Эти мастерские областных центров и подготовили новый расцвет искусства следующего периода — Среднего царства.

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ СРЕДНЕГО ЦАРСТВА

(XXI — XX вв. до н. э.)



Среднее царство является одним из периодов высокого расцвета культуры Египта, временем, когда были созданы художественные произведения и сделаны открытия, имевшие огромное значение в истории развития египетской науки и техники, литературы и искусства.

Грандиозные ирригационные сооружения, позволившие использовать естественный резервуар Фаюмского озера, произвели переворот в земледелии средней и северной части страны. Превращение русла одного из древних рукавов Нила в судоходный канал, соединивший Нил с Красным морем, и прорытие канала в скалах Нубии, в обход непроходимых для судов нильских порогов, сыграли большую роль и в экономике, и во внешней политике Египта.

Именно в Среднем царстве были созданы новые литературные жанры и написаны произведения, ставшие классическими в египетской литературе. В области математики удалось разрешить ряд таких проблем, как вычисление отношения длины окружности к диаметру и вычисление поверхности шара; в области медицины (по-видимому, впервые в мировой истории) было осознано значение мозга в жизни человеческого организма.

Не менее замечательными были и памятники искусства. Художники Среднего царства сумели сказать новое слово и в архитектуре, и в скульптуре, и в росписи.

Мы уже касались обстоятельств, обусловивших ряд особенностей исторической обстановки в Египте начала Среднего царства. С XXI в. до н. э. престол Египта находился

в руках фиванских династий, и их родной город Фивы, до тех пор малоизвестный, небогатый провинциальный центр, вырастает в один из самых знаменитых городов древнего мира.

Однако возвышение Фив произошло не сразу, и положение первых фараонов было вначале достаточно сложным. Объединение страны еще не было прочным, могли возникать восстания отдельных областей Среднего или Северного Египта. Экономика еще не окрепла, а пограничные области и Севера и Юга страдали от постоянных набегов иноземцев.

Несмотря на ряд мероприятий, проводившихся фараонами XI династии (XXI в. до н. э.), только царям XII династии (XX—XVIII вв. до н. э.) удалось окончательно подчинить себе страну и укрепить внешнее могущество государства.

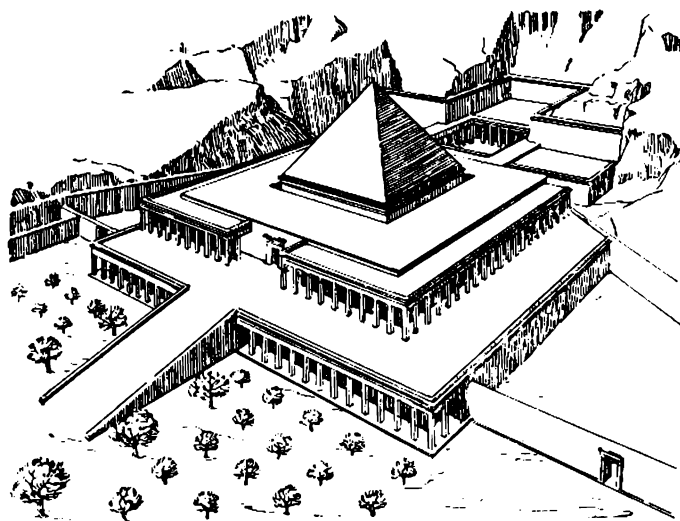
Для правильного понимания всей совокупности явлений культурной жизни Египта Среднего царства, и в частности искусства этой эпохи, период XI династии важен потому, что тогда складывались основные элементы этого искусства. Хотя до нас дошло, к сожалению, сравнительно немного произведений, однако они настолько разнообразны и обладают такими характерными чертами, что все наиболее существенное в развитии искусства XI династии можно установить с достаточной определенностью.

Среди памятников этого времени первое место занимает заупокойный храм объединителя Египта Ментухотепа I¹ в Дейр эль-Бахри — одно из интереснейших творений египетских зодчих (*рис. 61 а, 61 б*).

Храм был построен на западном берегу Нила, около высокой цепи скал, и являлся центральным звеном умело расположенного архитектурного ансамбля. Как в усыпальницах фараонов Древнего царства, в долине, на границе между орошаемой землей и пустыней, стояла молельня, и отсюда вверх вела дорога, огражденная с обеих сторон белыми известняковыми стенами. Дорога эта, длиною в 1200 м и общей шириной в 33 м, была внутри стен обрамлена посаженными в специально сделанные ямы деревьями и уставлена статуями фараона в хеб-седном одеянии; оставшаяся свободной средняя часть равнялась 11 м. По мере приближения к горам дорога поднималась все выше и подводила к массивной стене, окружавшей большой двор, в глубине которого возвышался храм, увенчанный пирамидой.

Внутри двора к храму шла широкая аллея с колоссальными статуями фараона из раскрашенного известняка. Здание храма было расположено на скалистой террасе, перед которой находился портик с двумя рядами колонн, разделенный на две части пандусом, ведущим на террасу. В северной части портика, несколько более длинной, было по тринадцати колонн в каждом ряду, в южной части — по десяти. По обе стороны пандуса были посажены сикоморы.

Колонны в портике имели форму четырехгранных столпов, на которых были высечены имена фараона Ментухотепа I; иероглифы на первом ряде колонн были окрашены в желтый цвет, на втором — в синий. Стена портика, облицованная известняком, была покрыта цветными рельефами, изображавшими сцены войны и царских охот.



61а. Храм Ментухотепа I. Реконструкция

Выше, на террасе, стоял второй портик, окружавший с трех сторон колонный зал, в центре которого возвышалась пирамида. Два ряда колонн этого портика, сделанных из песчаника в форме четырехгранных столбов, были значительно больше колонн нижнего портика и украшены цветными изображениями фараона и богов, выполненными в высоком рельефе. На рельефах были показаны охоты, земледельческие работы, культовые сцены.

В восточной стене портика была дверь в колонный зал с пирамидой. На восьмигранных с круглыми базами колоннах из песчаника были вырезаны имена фараона. Пирамида была сложена из каменных глыб, а основанием для нее служила скала. Дверь в западной стене зала вела в открытый, залитый солнцем двор, обнесенный колоннадой. За этим двором находился выстроенный из песчаника второй гипостильный зал; в глубине его было вырубленное в скале святилище с алтарем и наосом для статуи. Стены зала и наоса были покрыты рельефами, изображавшими культовые сцены.

Гробница фараона вырублена под гипостильным залом. Под полом открытого двора с колоннадой и частично за пределами последнего были устроены шесть гробниц женщин семьи Ментухотепа I, а их заупокойные молельни были в западной части колонного зала. В различных частях храма найдено еще несколько погребений.

Своеобразная планировка заупокойного ансамбля Ментухотепа I была обусловлена стоявшей перед его строителями задачей — сочетать привычный для предков Ментухотепа, фиванских номархов, тип скальной гробницы с обязательной для фараона формой усыпальницы — пирамидой, без которой заупокойный архитектурный ансамбль царя всего Египта уже не мог обойтись.

Оставшийся для нас неизвестным зодчий храма Ментухотепа I нашел, как мы видели, блестящее разрешение поставленной перед ним сложной проблемы и создал в итоге поразительное по своей гармоничности сочетание двухъярусного леса колонн с бесконечными вертикалями скал, служивших естественным темным фоном для ярко сверкавшего на солнце, желтовато-белого храма. Некоторую монотонность пейзажа оживляла листва посаженных деревьев и мягкая зелень широких полей в долине, с которыми храм как бы соединялся двумя прямыми белыми линиями стен, спускавшихся от его ворот к нижней молельне.

Сооружение храма Ментухотепа I открыло важные для последующего роста зодчества возможности, особенно в отношении более широкого применения колонн. Из крытых

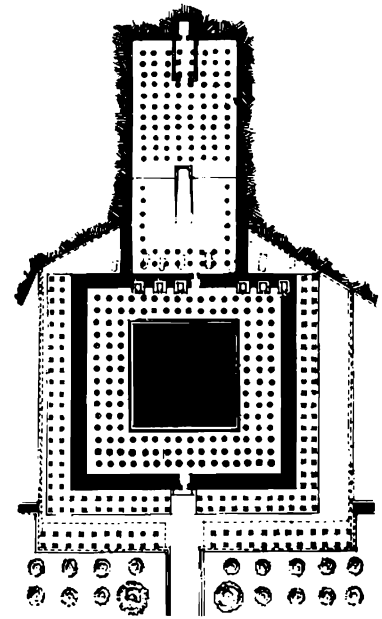
залов и обнесенных глухими стенами дворов храмов Древнего царства колонна была вынесена наружу, и если в Древнем царстве на фасадах заупокойных храмов или гробниц встречались только небольшие портики, то теперь все здание украшал двойной пояс колоннад. Однако значение храма Ментухотепа I для дальнейшего развития египетской архитектуры сказалось главным образом позже, в период Нового царства, на современное же ему зодчество этот храм не оказал существенного влияния.

Желая утвердить свой престиж всеегипетского владыки, Ментухотеп построил храмы разным богам в наиболее крупных городах страны - в Онит (совр. Дендера), Абидосе, Суну (Асуан), а также в соседних с Фивами городах Он-Шемау (греч. Гермонтис), Джерти (совр. Тод), Пер-Хатор (совр. Гебелейн). К сожалению, ни один из этих храмов не сохранился; от некоторых дошли только отдельные фрагменты — колонны, обрамления дверей, куски рельефов. План храма в Тоде можно восстановить с известной вероятностью, поскольку построенное на его месте в XX в. до н. э. новое святилище повторяло старое здание XI династии,² которое имело портик с четырьмя колоннами, зал для священной ладьи с культовой статуей бога, ряд молелен и кладовых. Другие храмы также не отличались пышностью оформления; видимо, и колонны не играли здесь такой роли, как в Дейр эль-Бахри.

Преемник Ментухотепа I, Ментухотеп-Санхкара, продолжал возводить храмы в тех же городах, причем в ряде случаев ему приходилось достраивать то, что не было закончено при его предшественнике.

Характерное для архитектуры XI династии соединение ряда новых, созданных мастерами этого времени черт с сознательным подражанием образцам Древнего царства свойственно было также и современной официальной скульптуре, наиболее выразительным памятником которой является статуя Ментухотепа I, найденная в особом склепе во дворе храма в Дейр эль-Бахри (рис. 62). Статуя эта, высотой в 1,83 м, сделанная из песчаника и раскрашенная, изображала во время празднования хеб-седа Ментухотепа I фигуру „умершего“ фараона и находилась под навесом на платформе, перед которой фараон совершал свой ритуальный бег, после чего статуя и была „погребена“. Фараон изображен сидящим на кубообразном троне; почти черное тело окутано в белое, доходящее до колен ритуальное одеяние, которое носили египетские цари во время хеб-седа. На голове фараона надета корона Северного Египта, в руках, скрещенных согласно ритуалу на груди, были, очевидно, атрибуты царской власти — жезл и плеть.

Исключительно интересно лицо фараона, хотя и трактованное в достаточной степени условно, как это требовалось для хеб-седной статуи. Резкие, почти прямые рельефные



полосы бровей и век, продолжающиеся по вискам, определяют характер лица и придают ему выражение жесткой сосредоточенности, суровой силы и непреклонного упорства. Это выражение усиливается благодаря толстой и короткой шее, неподвижному взгляду плоско поставленных глаз, с ярко выделяющимися на черной коже белками, условному рисунку рта с плоскими губами, края которых четко обведены одной общей линией. Низко надвинутая на лоб красная корона не только обогащает живописное решение статуи, но и усугубляет мрачность лица. Общему впечатлению соответствуют обобщенная трактовка тяжелого тела и строгость композиции всей статуи с подчеркнутым господством прямых линий и прямых углов.

Скульптор, несомненно фиванец, удачно разрешил стоявшую перед ним задачу создать образ объединителя Египта, могучего владыки и господина долины Нила. В той же манере выдержаны и статуи Ментухотепа I, украшавшие открытый двор храма в Дейр эль-Бахри и дорогу к долине.³

Рельефы XI династии не однородны по своему качеству, и сравнение их между собой показывает постепенную эволюцию, которую проделала фиванская школа. Уже среди памятников, относящихся к правлению Ментухотепа I, заметна эта разница; так, рельефы его заупокойного храма отличаются той четкостью линий рисунка и тонкостью выполнения, которая выдает уверенную руку большого мастера, прекрасно овладевшего лучшими традициями мемфисского искусства.⁴ Возможно, что мы даже знаем имя этого мастера.

На одной из заупокойных плит (Лувр, № С-14) сохранилась интереснейшая надпись скульптора Иритисена,⁵ работавшего в Фивах при Ментухотепе I. Вот что сообщает Иритисен: „Я знал тайну божественных слов, ведение обряда богослужения. Я устраивал всякие обряды так, что ничто не ускользало от меня. Ничто из них не было скрыто от меня. Я — великий таинник, и я вижу Ра в образе его. Но я был и художником, опытным в своем искусстве, превосходящим всех своими знаниями. Я знал формулы ирригации, взвешивание по правилу, как сделать образ выхода и входа так, чтобы каждый член был на своем месте. Я умел <передать> движение фигуры мужчины, походку женщины; положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного; как один глаз смотрит на другой; выражение ужаса того, кто застигнут спящим; положение руки того, кто мечет копьё, и согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой. Никто не превосходил меня и моего старшего сына по плоти моей. Когда бог (то есть фараон. — М. М.) приказывал, он (то есть сын — М. М.) создавал и он был превосходен в этом. Я видел творение его рук, как начальника работ, в каждом ценном камне, от серебра и золота до слоновой кости и эбенового дерева“.

Благодаря этой надписи перед нами, как живые, встают два художника, несомненно сыгравшие крупнейшую роль в развитии фиванской школы. Очевидно, произведения Иритисена и его сына занимали видное место среди рельефов храма Ментухотепа и гроб-

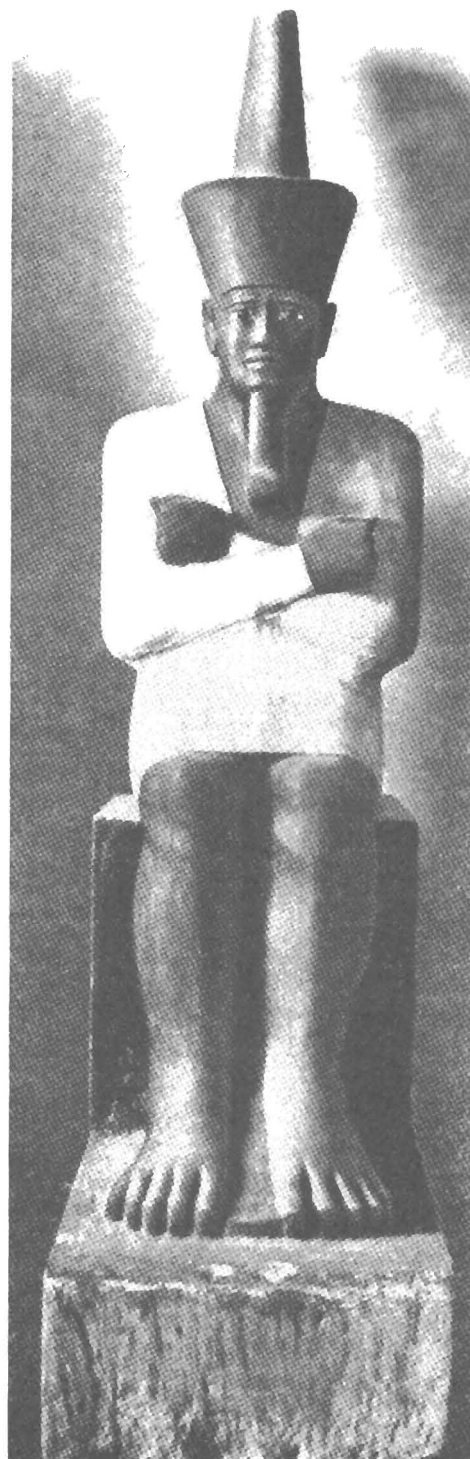
ниц фиванской знати, и, быть может, многие из лучших дошедших до нас памятников были сделаны руками именно этих художников.

От XXI в. до н. э. известно имя еще одного скульптора — Ипи, сына Ипи. Он считался большим знатоком различных пород и способов обработки камня, что особо подчеркивается в надписи в каменоломнях Вади Хаммамат, куда Ипи был послан за камнем.⁶

Наряду с рельефами храма Ментухотепа, сохранились и другие памятники официального искусства, отличающиеся большим мастерством выполнения замечательный монументальный рельеф, изображающий Ментухотепа I, его мать, сына и придворного, высеченный на отвесной скале Шатт эр-Ригале. рельефы на стенах молельни Ментухотепа I в Онит (Дендера), храма в Джерти, гробницы царицы Нефру, саркофагов женщин семьи Ментухотепа I, а также на стелах фиванских вельмож. Несмотря на то что стел найдено немного, а храмовые рельефы дошли по большей части в виде отдельных фрагментов, они тем не менее показательны.

По тематике и композиции они восходят к образцам Древнего царства. Достаточно сравнить фрагменты сцен охоты в пустыне или на Ниле⁷ с аналогичными изображениями из храма Сахура, гробниц Птаххотепа, Ти и других мемфисских памятников, чтобы в этом убедиться. Стиль же рельефов отличается специфическими особенностями, совпадающими со стилем современной им фиванской статуарной пластики.

Мы видим здесь те же формы нового, полного сил и несомненно жизнеспособного искусства. Длинные тела, короткие широкие головы, закругленная линия носа, толстые губы, круглый, точно срезанный подбородок, минимальное количество деталей — таковы характерные особенности изображения человеческих фигур. Очень типичны те же подчеркнутые длинные рельефные полосы почти прямых бровей и



век и условный рисунок рта с обведенными одной линией толстыми губами, которые мы отмечаем выше на статуе Ментухотепа I.

Дальнейшее развитие стиля фиванских мастеров времени XI династии особенно хорошо заметно на рельефах, найденных при раскопках в Джерти. Это части каменных портиков, молелен и дверей храма из кирпича-сырца, показавшегося впоследствии недостаточно пышным Сепусерту I, который приказал его разрушить и выстроить новый из известняка со святилищем из розового гранита. Эти рельефы принадлежат постройкам Ментухотепа I и его преемника Ментухотепа-Санхкара. Художественный уровень рельефов Ментухотепа-Санхкара уже иной, стоящий на более высокой ступени. Мы видим здесь не столь удлиненные, как раньше, пропорции тел, меньшую угловатость фигур; появляется стремление к разработке деталей, одеяния становятся более богатыми и сложными.⁸ Следует отметить и выполнение этих изображений выпуклым рельефом, в противоположность врезанному, излюбленному мастерами времени Ментухотепа I (*рис. 63*).

К рассмотренному нами общему кругу произведений официального искусства времени XI династии относятся также и памятники из гробниц крупнейших вельмож фиванского двора — градоначальника Фив, везира, судьи Ипи, хранителя царской печати, начальника ткачей Ахтоя, хранителя печати, начальника царского дома Мекетра.

Эти гробницы лежат очень высоко, в вертикальных скалах Дейр эль-Бахри, тесным полукругом обступивших заупокойный царский храм. К ним вели довольно крутые подъемы, обрамленные кирпичными или каменными стенами, ворота которых находились внизу, у подножия горы. Здесь же внизу, в огражденном дворе, позади ворот обычно строили небольшую молельню со статуей покойного, перед которой родные совершали жертвоприношения, не затрудняя себя подъемом на гору. Наверху перед гробницей иногда возводили портик, как, например, в гробнице Мекетра, где имеется портик с девятью восьмигранными колоннами, окрашенными под гранит. Вход в гробницу закрывала массивная деревянная дверь, за которой начинался длинный коридор. В конце коридора помещался зал с нишей для заупокойной статуи. Стены портика, коридоров и зала были украшены рельефами и росписями. Под залом в скале вырубалась шахта в погребальную камеру; стены облицовывали расписными плитами известняка. В стену над входом в гробницу часто вмазывалось несколько рядов глиняных конусов, основания которых с написанными на них именем и званием умершего образовывали карниз.⁹

И сами гробницы, и найденные в них памятники являются характерными образцами творчества фиванской школы, постепенно достигавшей все более и более высокого качественного уровня как в круглой скульптуре (статуэтка Ахтоя, статуэтки „носительниц даров“ из гробницы Мекетра), так и в рельефе (сцены охоты в пустыне из гробницы Ахтоя).

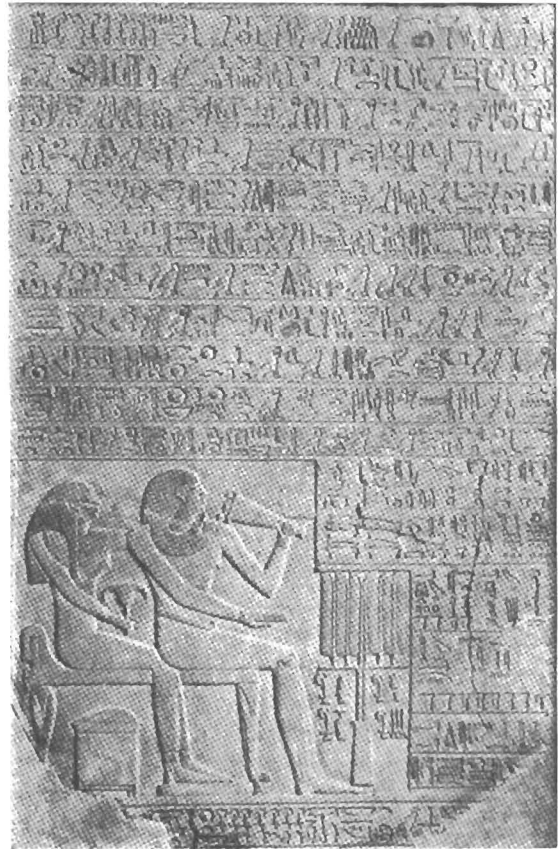
Очень существенно, что отмеченное нами выше различие между памятниками начала и конца XI династии наблюдается и на разбираемых произведениях. Не случайно именно из гробницы Мекетра, современника конца царствования Ментухотепа I и последующих фараонов, происходят те вещи, которые отличаются наиболее выработанным и развитым

стилем. Подобно рельефам Ментухотепа-Санхкара из Джерти, статуэтки „носительниц даров“ из гробницы Мекетра примыкают уже к искусству XII династии.

Следует, однако, отметить, что в XXI в. до н. э. в Фивах было еще недостаточно мастеров, обладавших надлежащим профессиональным уровнем, и наряду с хорошими работами встречаются слабые в художественном отношении произведения. Такого рода памятником является гробница хранителя гарема Джара, расположенная также в Дейр эль-Бахри. Вряд ли художник, расписывавший гробницу, когда-либо занимался непосредственным копированием знаменитых образцов древности; он совершенно не справляется с такими задачами, которые были разрешены задолго до него поколениями мастеров. Достаточно посмотреть на путаницу в рисунке ног пары быков в сцене пахоты (рис. 64) или на искаженные фигуры женщин, занятых приготовлением пищи. А ведь рядом в той же долине в то же время были созданы рельефы храма Ментухотепа I и гробницы Ахтоя! Показательно, что совершенно разные по качеству произведения встречаются иногда в гробнице одного и того же лица. Так, росписи внутри саркофага царицы Ашаит очень грубы, в противоположность рельефам на внешних плоскостях, равно как грубы росписи на стенах гробницы Кемсит, по сравнению с рельефами на ее саркофаге. Образцами скульптуры невысокого художественного качества могут служить две статуи Мери, иконографически очень интересные, так как они воспроизводят разные образы одного и того же человека, как это было в Древнем царстве; недостаточным мастерством отмечена и скульптура Ихера, аналогичная одной из статуй Мери.¹⁰

Особое место в искусстве XI династии занимают памятники, происходящие из различных областей Египта. Гробницы правителей этих областей неоднородны. Так, в Моалла помещения в усыпальницах, вырубленных в скалах, неправильны по форме, колонны расположены без точного расчета, и даже форма колонн одного и того же зала различна: их стволы так грубо отесаны, что имеют то шесть граней, то приближаются в разрезе к эллипсу или кругу.

Иным характером отличаются очень интересные гробницы номархов Среднего Египта. На фасадах гробниц номархов Антилопьего нома Бакта III и Ахтоя сделано



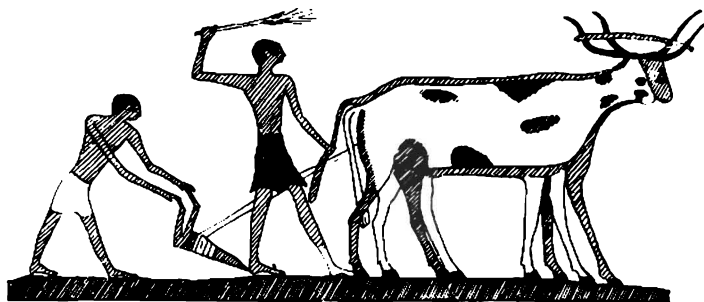
особое дверное обрамление. Увеличивается число колонн и число их рядов, правильно рассчитанных, усложняется форма. Колонны в гробницах Бакта III и Ахтоя даны в виде связанных в пучок четырех стеблей лотоса; в гробнице Ахтоя было шесть таких колонн, расположенных в два ряда и ярко раскрашенных: бутоны лотосов, образующие капители, были голубого цвета с белыми краями лепестков, обведенными красными линиями. Под капителями помещались перевязки из пяти полос — красной, голубой, желтой, голубой и красной. Верх ствола колонны разделялся на восемь горизонтальных полос, окрашенных в желтый, голубой и красный цвета. Нижняя часть колонны, втрое шире по сравнению с каждой из верхних полос, была розовой, абак — голубой, и неокрашенной оставалась только круглая база. Цветные иероглифические надписи на прямых архитравах, опиравшихся у стен на плоские анты, своеобразными орнаментальными полосами заканчивали общий ансамбль колоннады. Колонны такого типа, видимо, были широко распространены в культовой и светской архитектуре конца XI династии, так как мы встречаем их в росписи гробницы Ахтоя в Антилопьем номе¹¹ и на модели дома из гробницы Мекетра.¹²

Архитектурное оформление гробниц номархов XI династии было, следовательно, еще достаточно просто. В общей системе декорировки основная роль принадлежала полихромии. Еще в большей степени, чем в Древнем царстве, применяли теперь многокрасочную расцветку всех частей гробницы, что производило в целом впечатление необычайной яркости сочетанием росписей стен с пестротой архитравов и радужными стволами колонн, увенчанных разноцветными капителями.

Необходимо отметить известное значение, которое здесь уже имеет колонна, получившая дальнейшее развитие в гробницах номархов XII династии. На стенах гробниц номархов сохранились росписи, изображающие, как и в Древнем царстве, различные моменты из жизни умершего, а также жертвоприношения ему, его жене и предкам. Мы видим здесь охоту в пустыне и на Ниле, ловлю рыб и водяных птиц, земледельческие работы, пастбища с многочисленными стадами номарха. Особенно значительное место занимают сцены битв, осады крепостей и военных игр. Интерес к этим сюжетам понятен, так как в них нашли отражение постоянные войны и междоусобицы XXIII—XXI вв. до н. э.

В художественном отношении росписи гробниц номархов стояли невысоко. Рисунок их груб и неточен, пропорции фигур не выдержаны, композиция построена неумело. Иероглифы также сделаны плохо, имеют нечеткую форму и часто неудачно расположены.

Однако, несмотря на все эти недостатки, росписи обладают своеобразными чертами. Сравнение их с аналогичными по сюжету росписями Древнего царства показывает, что художники, сохраняя традиции мемфисского искусства, искали новые творческие пути. Следование мемфисским образцам заметно с первого же взгляда и в выборе тематики, и в композиционном построении многих сцен; отдельные эпизоды также повторяют мотивы рельефов и росписей Древнего царства: собака, перегрызающая горло опрокинутой навзничь газели, раненный стрелами и падающий дикий бык, на переднюю ногу которого охотники успели накинуть лассо, и другие группы.¹³



Вместе с тем в каждой росписи мы находим и новые черты. Очень показательное сопоставление сцен взятия крепостей в гробницах в Дешашэ времени Древнего царства и в гробницах Бакта III и Ахтоя в Антилопьем номе.¹⁴ В то время как раньше осажденная крепость изображалась с птичьего полета, в гробницах Бакта III и Ахтоя на первом плане показаны крепостные стены с зубцами, за которыми видны защитники, отстреливающиеся от врагов. Все изображение стены здесь построено по-новому, по-новому даны и фигуры самих воинов. Существенным отличием является и тот факт, что осаждаемая крепость, по-видимому, египетская, а не азиатская, как в Дешашэ. Перед нами, таким образом, воспроизведение эпизодов из междоусобных войн отдельных областей Египта.

Ряд новых деталей вводится и в обычные сцены. В гробнице Ахтоя часто встречающееся в Древнем царстве изображение коровы, лижущей сосущего ее теленка, превращается в жанровую сценку благодаря добавлению фигурки мальчика-пастуха, который, оттолкнув теленка, сосет молоко коровы.¹⁵ Особенно интересен реалистически переданный образ истощенного пастуха из той же гробницы Ахтоя,¹⁶ который является прототипом „тощего“ пастуха известных меирских рельефов XII династии. В ряде случаев прекрасно показаны животные.¹⁷

О творческих поисках художников XI династии можно судить по глиняной модели зернохранилища, происходящей из окрестностей Джерти.¹⁸ Здесь на одной из наружных стенок изображен Интеф, владелец гробницы, для которой предназначалась модель. Он играет в шашки, рядом стоит женщина, отгоняющая мух, и протягивает ему питье. Тут же написаны слова, которыми обмениваются играющие. Игроки сидят на низких табуретах, причем их фигуры даны в фас, в необычных и смелых для египетского мастера поворотах. Росписи на других трех стенках модели имеют общее содержание и хорошо сочетаются с назначением самого предмета: это вереницы носителей даров, идущих с двух сторон ко входу во двор зернохранилища. Справа подходят сын и брат Интефа с корзинами на легких коромыслах, слева — люди, несущие большие мешки с зерном. Зерно отмеривают деревянной меркой из высокой груды, наверху которой сидит сын Интефа, писец Интеф, и записывает количество выданных мер.

Характерно, что самые яркие образцы местного искусства XI династии мы встречаем именно в номах Среднего Египта. Выступая вместе с Гераклеополем в качестве преемников Северного Египта в его историческом соперничестве с Югом, Средние номы были связаны с Мемфисом и политически и культурно. Понятно поэтому, что их правители считали нужным в известной мере сохранять традиции мемфисского искусства на своих памятниках. В то же время, несмотря на отсутствие достаточной школы, мастерам Заячьего, Антилопьевого и других номов приходилось и в течение XXII—XXI вв. решать ряд трудных

проблем, которые выдвигала перед ними жизнь. Нужно было, укладываясь в рамки канонов, созданных в иных условиях, отражать и то новое, что окружало их в полную событий эпоху, в которую они жили.

Интересное разрешение стоявших перед ними задач нашли эти мастера и в скульптуре, сохранившейся, к сожалению, в крайне незначительном количестве. Одним из наиболее выразительных произведений этого круга является небольшая алебастровая статуэтка из гробницы Месехти, одного из тех военачальников XIII н.э., которые сражались на стороне гераклеопольцев против Фив (рис. 65).¹⁹

Месехти показан сидящим под балдахином на своей ладье среди гребцов. Эта статуэтка резко отличается не только от памятников Древнего царства, но и от произведений официального фиванского искусства XI династии. Бросается в глаза свободная постановка всей фигуры без традиционных прямых линий и прямых углов. Голова поднята вверх и откинута назад, колени раздвинуты, и поэтому линии ног не параллельны; рука крепко обхватывает колено. В проработке плеч и ключиц чувствуется хорошее знание анатомии. Свободной позе соответствует и трактовка лица, живого и индивидуального, с типичной для сиутских скульптур чуть приподнятой верхней губой и рельефно выполненными бровями. Наличие тех же черт на других современных статуэтке Месехти сиутских памятниках говорит нам об уже выработавшейся местной манере.

В гробнице Месехти были найдены и две интересные групповые деревянные скульптуры — отряды лучников-нубийцев и вооруженных копьями и большими щитами египтян.²⁰ Каждый отряд состоит из сорока статуэток, укрепленных на отдельной доске около 2 м длиной. Сильные мускулистые воины идут в ногу, правильными тесными рядами; удачное размещение фигурок и различный уклон луков и копий создает впечатление быстро движущегося войска. Общей живости способствует воспроизведение этнических различий, особенностей одежды и вооружения, вплоть до кремневых наконечников стрел. Нубийцы окрашены в темно-коричневый, почти черный цвет; на них надеты своеобразной формы яркие цветные опоясания, на лицах резко выделяются белки глаз. Тела египтян кирпично-красноватые, опоясания белые, пестрая окраска щитов воспроизводит шкуры, из которых они сделаны. Аналогичная группа, но худшей работы найдена в одной из гробниц Эль-Берше.²¹

Мы видим, таким образом, что искусство XI династии представляло собой очень интересное звено в развитии египетского искусства. Мы проследили, как в это время начали складываться основные особенности стиля ряда центров, имевших огромное значение в художественной жизни Египта времени XII династии, — фиванской официальной школы и мастерских номархов Среднего Египта. Воспринимая лучшие традиции творчества крупнейшего центра Древнего царства — Мемфиса, новые поколения мастеров, если и не смогли сразу достигнуть высокого уровня работ своих предшественников, тем не менее уже насчитывали в своей среде таких прекрасных мастеров, как Иритисен, и создали почву для замечательных успехов скульпторов и художников XX и XIX вв. до н. э.

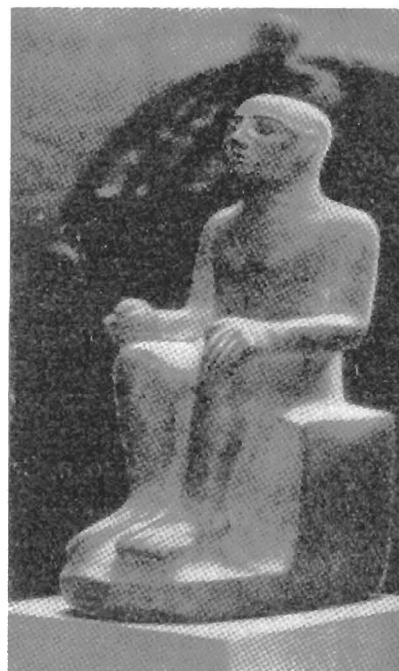
Начиная с XX в. до н. э. и вплоть до 1788 г. до н. э. престол Египта занимают цари XII династии. Родоначальник этой династии Аменемхет I (2000—1770 гг. до н. э.) был, по-видимому, везиром при дворе последнего фараона XI династии,²² и обстоятельства, при которых Аменемхет очутился на троне, не ясны. Царствование его проходило в напряженной обстановке: ему пришлось править страной, пережившей годы восстаний и длительных междоусобных войн. В окружении скрытой вражды старых владельческих родов Аменемхет, сам бывший везир, не имея престижа законного наследника поколений царей, вынужден был в течение всего своего царствования бороться за сохранение престола, а после его смерти ту же политику пришлось продолжать его преемникам.

Первые фараоны XII династии опирались на новую служилую знать и на выдвигавшихся все больше и больше „неджесов“, то есть мелких землевладельцев, зажиточных ремесленников и торговцев. Борьба за прочную власть в стране, постепенно завершившаяся успехом, была для фараонов XII династии нелегкой, и если царствование сын Аменемхета I, Сенусерта I (1880—1836 гг. до н. э.), и явилось уже началом перелом в отношениях фараона и номархов, тем не менее сложность этих отношений не был изжита в течение всего XX в. до н. э. Представители старой родовой знати неоднократно устраивали заговоры с целью захвата престола. Упоминания об этом сохранились и у Манефона, который пишет о насильственной смерти Аменемхета II, и в произведениях египетской литературы — в „Поучении Аменемхета I“ и „Синухете“.

В первом из них говорится о нападении на Аменемхета I. Повествование ведется от лица самого царя, который как бы обращается с наставлением к своему сыну и преемнику Сенусерту I. Эти наставления проникнуты глубоким пессимизмом: „Берегись поданных... не приближайся к ним и не оставайся один. Не доверяй брату, не знай друга: не будет у тебя доверенного, ибо это бессмысленно. Когда ты спишь, то охраняй са свое сердце, ибо в день несчастья не имеет человек поддержки“.²³

Дворцовый заговор лежит также в основе фабулы повести о Синухете. Действие начинается в момент смерти Аменемхета I, когда группа вельмож попыталась лишить престола Сенусерта I, которого отец еще при жизни назначил своим соправителем.

Несмотря на сложную политическую борьбу, уже Аменемхету I удалось провести ряд серьезных мероприятий по укреплению экономического и военного положения страны. С первых же десятилетий XX в. до н. э. приступили к коренному улучшению основного благосостояния Египта — оросительной системы. Учитывая все значение правильного исполнения Фаюмского озера, Аменемхет I начал строительство колоссальных ирригационных



сооружений, законченных только при Аменемхете III. В результате оказалось возможным орошать земли Среднего и Северного Египта в течение всего года, собирая таким образом с одного участка по две жатвы в год; в значительно больших масштабах стали осваивать и так называемые высокие поля, то есть земли, которые лежали выше предела нильского разлива и естественным путем орошаться не могли.

Для лучшего руководства этим строительством Аменемхет I перенес столицу из родного нома в Фаюм, что имело и важное политическое преимущество: новая столица оказывалась в центре непокорных номов, вследствие чего облегчалась борьба с ними. Недаром Аменемхет I и назвал свой новый город Иттауи — „Захват Обеих Земель“ (то есть всего Египта — Южного и Северного).

Наряду с укреплением хозяйства страны уже с первых лет царствования Аменемхета I начинается завоевание Нубии; Египет покоряет значительную территорию, обладавшую большими природными богатствами. Одновременно идут и грабительские походы в Сирию. Вызванные потребностью в сырье для развивавшегося ремесла и в средствах для огромных строительных работ, эти войны продолжались в течение всего Среднего царства, обогащая и царскую казну, и господствующую верхушку. В то же время развивалась и торговля как внутри Египта, так и за его пределами.

Общий хозяйственный подъем, рост городов, усилившееся значение Египта среди окружающих его стран — все это способствовало расцвету культуры, и время XII династии справедливо признается классическим для литературы Древнего Египта.

Искусство этого периода представляло собой сложное явление. В условиях политической борьбы и фараоны и номархи, естественно, использовали и идеологические средства, в том числе и искусство.

Уже первые фараоны-фиванцы, желая укрепить свой авторитет владык объединенного Египта, начали большие работы по расширению и украшению главных городов. В Ону, Мемфисе, Танисе, Абидосе, Гебтиу (греч. Коптос), Хмуну и других местах возникали новые храмы и перестраивались старые. В особенности широко развивалось храмовое строительство в родном городе фараонов XI и XII династий — Фивах.

Эти работы в ряде мест были начаты еще Аменемхетом I, который стремился оставить во всех важнейших пунктах Египта память о себе как о могучем и деятельном правителе. Он перестроил храм в Гебтиу, выстроил храмы в Бубастисе и Пер-Хатор и расширил работы прославленного впоследствии карнакского святилища в Фивах, заложенного еще Ментухотепом I.

Сенусерт I продолжал деятельность своего отца в значительно более широких масштабах. Одной из крупнейших построек его времени был знаменитый храм Атума в Ону. Надпись о закладке этого храма, высеченная на его стене, переписанная при Аменхотепе II (XV в. до н. э.) на кожаный свиток, рассказывает о совещании Сенусерта I с его придворными по поводу принятого царем решения построить этот храм Атому. Очень интересны причины, которыми Сенусерт мотивирует свое намерение. Под-

черкивая, что он хочет прославить Атума, который назначил его „пастырем этой страны... господином Египта“, Сенусерт заявляет далее, что создание подобных памятников является для фараона лучшим способом увековечить свое имя:

Я сделаю работу, именно --- великий дом
Отцу моему Атуму...
Великолепие мое будет памятно в его доме...
Вечность — это то превосходное, что я сотворю.
Ибо не умирает царь, которого вспоминают по его деяниям.
Вонистину имя мое повторится,
Оно не исчезнет по причине вечных творений.
То, что я делаю, это то, что пребудет.
То, что я ищу, это превосходнейшее дело.²⁴

В настоящее время от этого храма остался только один обелиск, второй упал в XIII в. н. э. Обелиски высечены из цельных глыб красного сиенского гранита. Их верхушки, равно как и фигуры соколов, возглавляющие надписи на всех четырех гранях, были некогда покрыты блестящей медью, ярко горевшей на солнце. Арабский историк Абд-эль-Латиф (XIV в.) так описывает обелиски:

„Именно в этом городе находятся два обелиска, которых называют „иглы фараона“. Оба эти обелиска состоят из квадратной базы десяти локтей в длину и ширину и почти такой же высоты, укрепленной на массивном фундаменте в земле. Над этой базой возвышается квадратный столб пирамидальной формы и высотой в сто локтей, который имеет в основании диаметр в пять локтей и кончается точкой. Верхушка покрыта точно шапочкой из меди... Эта медь в результате дождя и лет испортилась и приняла зеленый цвет; часть этой окиси потекла по самому обелиску. Вся поверхность обелиска покрыта тем родом надписей, о котором мы уже говорили. Я видел один из этих обелисков, который упал и разбился, падая, надвое по причине своего веса. Медь, которая покрывала вершину этого обелиска, сняли. Вокруг этих обелисков имеется множество других, которых нельзя сосчитать. Эти имеют только половину или треть высоты больших“.²⁵

Вторым крупным строительством Сенусерта I было сооружение храма Осирису в Абидосе. Стоявшие здесь древние храмы были разрушены, и на их месте построили новое здание, значительно большего размера, обнесенное массивной кирпичной стеной. К сожалению, из-за позднейших капитальных перестроек теперь нет возможности составить точное представление о плане и декорировке храма Сенусерта I, однако сохранившиеся части осирических пилонов и другие фрагменты свидетельствуют о богатстве отделки. Главным скульптором храма был „начальник скульпторов“ Шен, ранее работавший в столице Иттауи.

Строительством руководил „начальник всех работ царя“ Ментухотеп, который в автобиографической надписи на своей заупокойной стеле рассказывает о том, как он построил храм Осирису и вырыл (или возобновил) священный водоем: „Я вел работы в храме,

построил его дом и вырыл пруд. Я вел работы в храме, построенном из аянского камня. Я вел работы на священной ладье, я сделал... жертвенники из лазурита, бронзы, электра и серебра; медь была в изобилии без конца и бронза без границ, ожерелья из настоящего малахита, всякие украшения из драгоценных камней".²⁶

Помимо Ону и Абидоса, при Сенусерте I велись большие работы и по украшению Фив. Остатки построенных им храмов найдены в обоих главных фиванских святилищах -- Карнаке и Луксоре. Хотя воздвигнутые здесь позднее колоссальные постройки сделали совершенно неузнаваемыми храмы Среднего царства,²⁷ тем не менее можно с уверенностью сказать, что это были достаточно обширные и монументальные здания, созданные лучшими мастерами, как это показывают фрагменты осирических пилоэтров, четырехгранных колонн, рельефов и статуй в Карнаке и папирусовидные колонны в Луксоре.

Очень интересна небольшая молельня Сенусерта I в Карнаке (рис. 66). Отдельные камни молельни, разобранный в XV в. до н. э., были вынуты археологами из III пилона храма Амона-Ра, и после тщательного изучения из них было заново сложено святилище, восстановленное в том же виде, который оно имело в XX в. до н. э.

Молельня стояла на высоком цоколе и была со всех сторон окружена четырехгранными колоннами, соединенными невысокими стенками. Потолок поддерживался такими же колоннами, стоявшими на одной оси с внешними. С двух концов в молельню вели лестницы по восемь ступенек. Верх стен и углы обрамлял валик, а все здание венчал характерный для египетского зодчества вогнутый карниз. Архитектурное своеобразие молельни объясняется ее назначением: она была построена для хеб-седа Сенусерта I и в центре ее возвышалась платформа с изображавшими „умершего“ царя скульптурами (типа рассмотренной выше статуи Ментухотепа I). Строгое и изящное, это здание показало, что многие черты, появление которых обычно относилось к Новому царству, в действительности уже были созданы зодчими XII династии.

Новые святилища украсили Мемфис, Ненинисут, Нехен и другие города. Особенно интересен большой храм, воздвигнутый в Хмуну, так как здесь впервые встречается ставшее впоследствии столь характерным оформление ворот в виде пилона -- двух массивных башен с узким проходом между ними. Пилон в Хмуну был сложен из известняка; к нему подводила аллея, окаймленная деревьями.

Новой архитектурной деталью храмов Среднего царства были колонны с капителями, украшенными рельефными изображениями голов богини Хатор.²⁸ Эти колонны как бы представляют собой систр -- музыкальный инструмент, связанный с культом Хатор; на рукоятках систров обычно помещались головы богини Хатор. В Среднем царстве на каждой капители делали по два таких изображения, промежутки между которыми заполнялись стеблями геральдических растений Южного и Северного Египта.

Важнейшим мероприятием фараонов XII династии по укреплению своего положения явилось возобновление строительства пирамид. Первым построил такую усыпальницу Аменхет I. Она была воздвигнута не в Фивах, а на севере, в Дашуре. Возрождением древ-

него облика царских гробниц фараоны-фиванцы стремились показать свою преемственную связь с царями Древнего царства и законность обладания престолом Египта.

Начиная с царствования Аменхета I на территории от Дашура до Фаюма, то есть от древних царских некрополей до столицы царей XII династии, вновь возникает ряд пирамид.

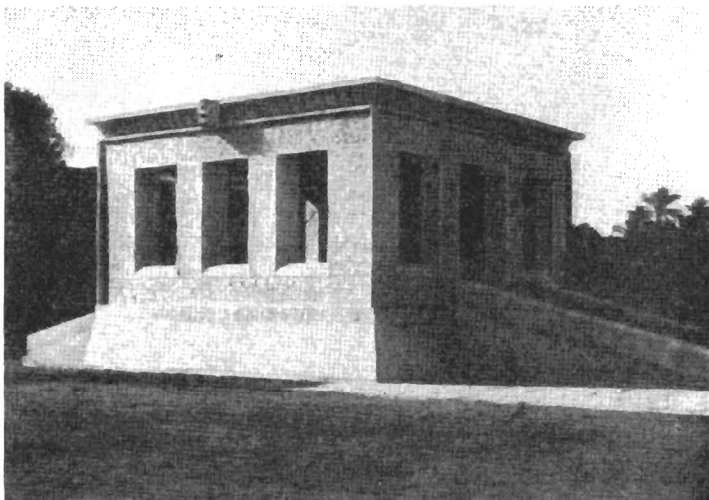
Однако общее положение в стране было теперь уже иным, чем в Древнем царстве. Основные средства направлялись на расширение оросительных работ и возведение крепостей в пограничных областях, и в силу изменившихся условий постройка пирамид не только в масштабе памятников IV династии, но и V—VI династий не могла быть осуществлена, чем и объясняется ряд принципиальных отличий пирамид XII династии.

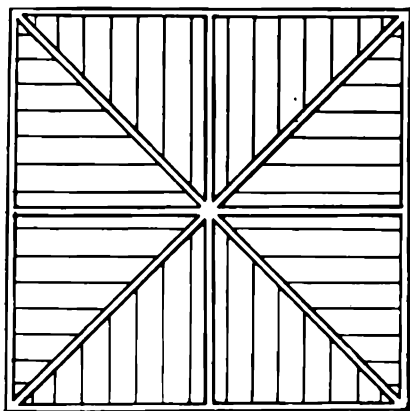
Во-первых, значительно уменьшается размер царской гробницы. Так, пирамида Сенусерта I в Лиште равнялась 61 м в высоту при длине стороны базы в 107 м, то есть она была почти в три раза меньше усыпальницы Хеопса. Во-вторых, самое здание пирамиды не состояло уже целиком из каменных глыб: в качестве строительного материала применялся также и кирпич-сырец. Коренным образом изменился способ кладки (рис. 67). Основу здания составляли восемь капитальных стен, сложенных из тяжелых плит известняка и расходящихся от центра пирамиды к углам и к середине каждой из ее сторон. Между этими стенами были поставлены под углом в 45° восемь поперечных стен. Образовавшиеся таким образом промежутки неправильной формы заполнялись обломками камня, кирпичом или песком, как это было сделано и в пирамиде Сенусерта II в Лахуне.

Недостатки строительного процесса были скрыты хорошей наружной отделкой — облицовкой плитами из прекрасного белого известняка. Однако эти плиты соединялись между собой небольшими деревянными креплениями в форме ласточкина хвоста. Такая облицовка в сущности одна только и сдерживала все здание, и не удивительно поэтому, что эти памятники плохо сохранились.

По планировке пирамидные ансамбли XII династии вначале были близки к царским заупокойным сооружениям Древнего царства, как это хорошо видно на примере архитектурного комплекса Сенусерта I в Лиште (рис. 69). Взаимоотношение всех частей ансамбля остается прежним. Пирамида, как и раньше, подавляет по масштабам все окружающие здания, и заупокойный храм занимает по отношению к ней то же подчиненное положение.

Пирамида была окружена двумя стенами. Первая из них, из турского известняка (5 м высотой и 2 м шириной), отстояла от пирамиды с севера, запада и юга на 11 м;





67. Схема кладки пирамид Среднего царства

с восточной же стороны, где находился заупокойный храм, расстояние между пирамидой и стеной равнялось 22 м. Наружная и внутренняя стороны стены через каждые пять метров были украшены рельефными панно, на нижней части которых был изображен бог Нил с дарами, над ним — фасад дворца, выше — имя царя и большой сокол в двойной короне. Двор был вымощен известняковыми плитами; здесь находилась, как и в Древнем царстве, маленькая ритуальная пирамида. Вторая стена была из кирпича-сырца, и толщина ее равнялась 2,7 м. Между первой и второй стенами были построены небольшие пирамиды царской семьи. От середины восточной стороны стены в долину шла дорога шириной 5,35 м, обнесенная известняковыми стенами, вдоль которых через каждые десять метров стояли осирические статуи Сенусерта I несколько больше человеческого роста. Между статуями были рельефы. Ворота в стене были украшены протодорическими колоннами с каннелированными стволами.

Заупокойный храм примыкал к восточной грани пирамиды так, что внутренняя часть его была расположена между пирамидой и первой стеной, а вторая часть, доступная уже не только для жрецов, занимала пространство между первой и второй стенами. Показательно, что план его в основных чертах совпадал с планировкой заупокойных храмов фараонов Древнего царства, в особенности с планами храмов Сахура и Пепи II. Мы видим здесь тот же узкий и длинный коридор, двор, открытый посередине и обнесенный портиками, и, насколько можно судить по сохранившимся остаткам стен, такое же расположение помещений во внутренней части храма с пятью нишами для культовых статуй в небольшом центральном зале и с многочисленными боковыми помещениями.

В открытом дворе стояли статуи Сенусерта I и огромный жертвенник серого гранита с изображениями жертв наверху и богов номов и Нила на сторонах.

По-видимому, и тематика рельефов заупокойных храмов Древнего царства соответственным образом повлияла на выбор сюжетов для гробницы Сенусерта I, как это показывает хотя бы сравнение рельефов с изображением шествия бога Нила и номов в храме Сахура с рельефами на жертвеннике храма Сенусерта I и на декоративных панно стены, окружавшей пирамиду. Были здесь и сцены „времен года“.²⁹

Молельня, маскировавшая вход в погребальную шахту на северной грани пирамиды, имела внутри в длину 5,93 м, в ширину 3,74 м и в высоту 3,86 м. Стены ее сложены в основном из больших прямоугольных плит, соединенных цементом, а „ложная дверь“ была из алебаstra. Стоки для воды, устроенные на крыше, были оформлены в виде протомы льва (рис. 68). Внутренняя декорировка молельни отличалась красочностью, с преобладанием зеленых, синих, голубых тонов. На ярких цветных рельефах, покрывавших стены, были изображены различные ритуальные сцены, четко выделявшиеся на голубовато-сером фоне. Выше рельефов проходил фриз из орнамента „хекер“ — стилизованных

верхушек и связок папируса — синего, зеленого и красного цветов. Потолок моельни изображал синее небо с рельефными золотыми звездами.

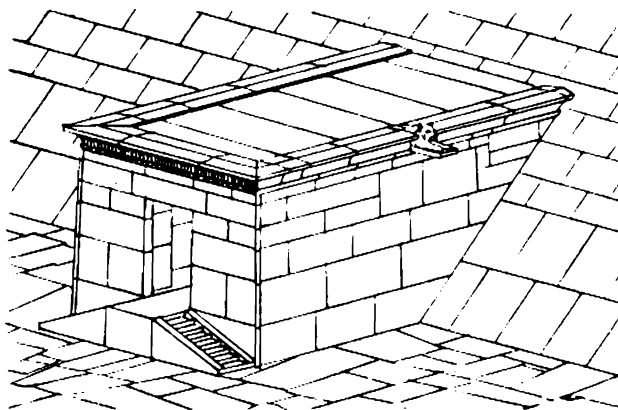
Счастливый случай сохранил нам имя одного из строителей гробницы Сенусерта I: его звали Мери, сын Менхет. О своей работе он рассказывает в автобиографической надписи на заупокойной стеле: „Мой господин послал меня с поручением, так как я был очень старателен, — построить ему дом вечности. Его колонны пронзили небо; озеро, которое было выкопано, равнялось реке, врата, вздымавшиеся к небу, были из турского известняка. Осирис, первый среди западных (то есть умерших. — *М. М.*), радовался всем памятникам моего господина, и я сам радовался, и сердце мое ликовало о том, что я выполнил“.³⁰

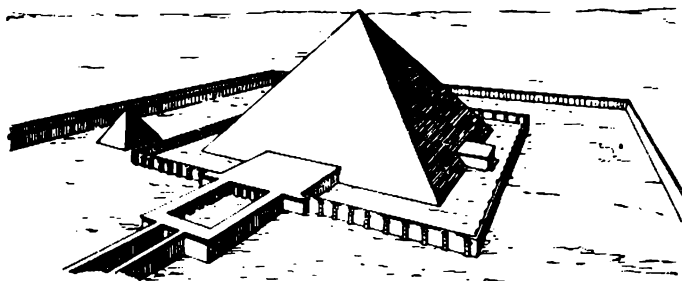
Вокруг пирамид фараонов XII династии, как и в древности, обычно располагались мастабы вельмож. Образцом такой гробницы может служить мастаба видного придворного Сенусерта I — Имхотепа, начальника сокровищницы и „начальника всех работ царя“.³¹

Здание, выстроенное из бута и облицованное известняком, имело 13 м в длину и 6 м в ширину и было обнесено массивной кирпичной стеной в 1,45 м толщиной. Площадь между стеной и гробницей была вымощена известняковыми плитами, под которыми находились многочисленные погребения родных Имхотепа.

Вход в погребальную камеру был достаточно сложным. Вырубленная в скале наклонная шахта (15 м длиной) приводила к горизонтальному коридору (около 5 м длиной), в конце которого была небольшая квадратная комната с обтесанными стенами. В западной части ее пола шел спуск в погребальную камеру, облицованную известняком и покрытую надписями. Потолок ее образовывали огромные плиты известняка, перекрывавшие отверстие в полу верхней комнаты. Почти заполняя всю камеру, стоял массивный прямоугольный саркофаг серого гранита.

Чтобы воспрепятствовать проникновению воров к мумии, строители пытались всячески усложнить доступ в погребальную камеру. Особенно интересна в этом отношении мастаба Сенусертанха, царского скульптора и зодчего и верховного жреца Птаха в Мемфисе.³² В коридоре, соединявшем шахту с погребальной камерой, были устроены четыре спускные каменные двери. Перед этими дверьми находилось отверстие второй вертикальной шахты, из которой при попытках проникновения в гробницу сыпался поток песка и щебня, и воры не могли пробиться в коридор. Это приспособление является до сих пор уникальным, и, вероятно, его изобретение принадлежало самому Сенусертанху, опытному зодчему, очевидно, приложившему все усилия, чтобы защитить свое погребение от воров.





69. Пирамида Сенусерта I.
Реконструкция

Отмеченное выше стремление следовать искусству Древнего царства проявляется в начале XII династии и на памятниках официального изобразительного искусства. Примером могут служить росписи на стенах вы-

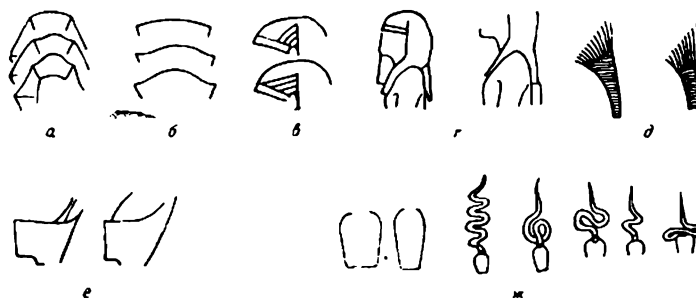
рубленной в скалах фиванского некрополя гробницы современника Сенусерта I везира Антефокера и его жены Сенет.³³ Почти для каждой сцены этих росписей можно найти прототипы в искусстве Древнего царства. Так, сцена охоты Антефокера в пустыне в основных чертах повторяет аналогичное изображение из заупокойного храма фараона Сахура (см. рис. 51). Основную часть композиции и там и тут занимает загон со зверями. Перед воротами загона в такой же позе, как Сахура, бежит Антефокер; за ним идет оруженосец, показанный вдвое ниже.

Загон со зверями на росписи гробницы Антефокера почти идентичен загону на рельефе из храма Сахура: звери расположены рядами, песчаные холмы трактованы в виде неровной полосы с точками и отдельными низкими растениями; повторяются даже группы зверей — собака, загрызающая опрокинутую на спину газель, собака, хватающая за заднюю ногу антилопу, пронзенный стрелами бык, падающий против входа в загон, пары антилоп и газелей, гиена, пытающаяся перегрызть ранившую ее стрелу. Как на рельефе Сахура, среди песчаных холмов загона Антефокера прячутся ежи, прыгают зайцы, бегут лисицы.

Статуи первых фараонов XII династии также во многом близки аналогичным памятникам Древнего царства: сохраняются те же типы скульптур, те же основные иконографические черты. Небольшой по сравнению с туловищем головной платок не дает, как и раньше, общей линии контура головы и плеч; верхняя линия головы по-прежнему слегка выпукла и не имеет характерных для более поздних статуй впадин перед боковыми лопастями платка, идущими совершенно прямо; форма сторон трона прямоугольная, типичная для тронов VI династии. Постепенно в иконографии фараонов первой половины Среднего царства появляется ряд изменений: толстые нагрудные лопасти головного платка, сгибающиеся теперь почти у самого плеча (а не на уровне уха, как в Древнем царстве) и повторяющие линии плеч; двойная штриховка платка узкими и широкими полосами; широкое тело урея и в особенности важная новая деталь — впервые четко выработанная еще одна линия сгиба платка — височная, придающая законченность и четкость общему виду головного убора (рис. 70).³⁴

При анализе царской скульптуры времени XII династии существенным является вопрос о назначении различных статуй. Поэтому очень важно отметить, что, наряду с заупокойной и хеб-седной скульптурой, теперь царские статуи ставились в храмах, посвященных богам. Следовательно, эти статуи не были уже скрыты в замурованных сердабах или в залах заупокойных храмов, посещавшихся крайне ограниченной группой людей. Назначение их было новое: они являлись теперь памятниками, прославлявшими живых

70. Схема изменений головных уборов фараонов Древнего и Среднего царств



правителей страны. В этом заключался шаг первостепенной важности, внесший огромные возможности для дальнейшего развития царской скульптуры и открывший придворным художникам путь к некоторому освобождению от

сковывавших их традиций.³⁵ Появление подобных памятников было связано с иным, по сравнению с Древним царством, положением фараона в рассматриваемый период. Стремясь доказать правомочность обладания престолом, цари XII династии прибегали для утверждения своего авторитета к различным мерам. Сенусерт I посвятил в Карнакский храм статуи фараонов не только XI династии, но и Древнего царства, тем самым провозглашая себя их законным преемником. В храмах появляются колоссальные статуи правящих фараонов, закрепляющие в сознании обитателей самых отдаленных областей долины Нила представление о новых властителях как о могучих царях, объединителях Египта и завоевателях окружающих стран. Аналогичным образом рисуется образ царя и в литературе:

Могучий это, действующий мощною рукою,
Храбрец, и нет подобного ему,
Когда видят его идущим на лучников
И бросающимся на врагов...
Мститель это, разбивающий лбы,
И никто не устоит перед ним...
Нет никого, кто пустил бы его стрелу,
Нет того, кто натянул бы его лук...
Когда он сражается, не знает он границ,
Не щадит он, и нет остатка...
Любит его город его больше, чем самого себя,
Ликует он ему громче, чем богу своему.
Идут мужчины и женщины, радуясь ему,
Ибо стал он царем.³⁶

Новое назначение статуй определило и их новые формы. Памятник, прославлявший определенного властителя, требовал большего внимания к индивидуальному образу. Эти изменения уже ясно видны при сопоставлении различных статуй Сенусерта I. Так, голова сфинкса из Карнака³⁷ выполнена еще в традициях фиванского искусства XI династии. Как на статуе Ментухотена I, условные, очень широкие полосы бровей и век по-прежнему идут параллельно краю платка, образуя прямую линию над плоскими глазами, причем полосы век продолжают на висках. Орбита не чувствуется, глазное яблоко почти не моделировано. Рот схематичен и невыразителен; контуры толстых губ выполнены одной линией и имеют очертания почти правильного удлиненного овала. Все лицо производит впечатление безжизненной маски.

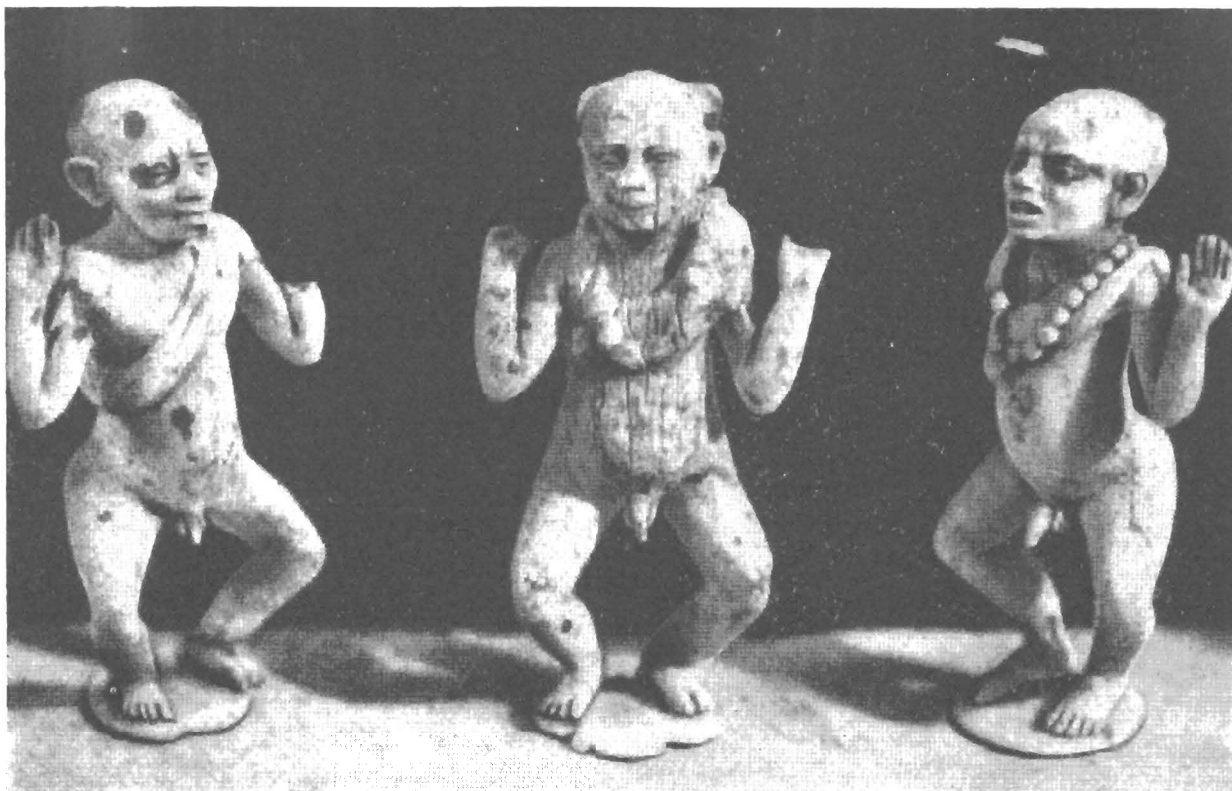
В заупокойных статуях Сенусерта I из Лишта³⁸ трактовка и лица и тела мягче, без резких линий, глаза, хотя и плоские, поставлены прямо, значительно более разработана моделировка рта и щек. Совершенство обработки камня и законченность отделки точно выработанных форм говорят об уверенном резце опытного придворного мастера.

Однако, несмотря на отличия от головы карнакского сфинкса, статуи из Лишта также принадлежат к произведениям, дающим идеализированный приподнятый образ фараона-бога.

В противоположность разобранным скульптурам, статуи-памятники Сенусерта II решены иначе, с явным стремлением передать основные портретные черты фараона.³⁹ Глаза поставлены наклонно и углублены в орбиты под выпуклыми резкими линиями бровей. В моделировке лица начинает ощущаться костяк, отмечаются выпуклости лба, скулы. Условные брови и веки уже не параллельны линии головного убора: вместо прежней прямой, широкой полосы брови теперь изгибаются над глазом, опускаясь с одной стороны к переносице, а с другой к виску, что еще больше подчеркивает глаз и усиливает его глубину. Постановка и общий контур фигуры царя остаются в прежних рамках, однако пластическая моделировка тела дана с анатомической точностью.

Существенно, что новый подход заметен даже на рельефах с символической сценой объединения Египта, украшающих боковые стороны трона. На этих рельефах обычно изображаются два бога — покровители Южного и Северного Египта (или два Нила, или Гор и Сет), которые связывают узлом геральдические растения обеих частей страны вокруг иероглифа, обозначающего понятие „соединение“. При сравнении подобных рельефов на заупокойных статуях из Лишта⁴⁰ и статуй-памятников из Таниса⁴¹ можно сразу заметить стилистические различия. В танисских рельефах больше движения и жизни, пропорции тел длиннее, члены тоньше, мускулистее, чем у статичных и тяжелых фигур на статуях из Лишта. Самые позы богов напряженнее и выразительнее — согнутая под более острым углом нога опирается на знак соединения всей ступней, и поэтому фигура стоит значительно крепче. Линия второй, прямо стоящей ноги выступает за линию руки, чем достигается больший упор фигуры бога, который как бы прилагает все свои силы, чтобы прочнее стянуть символический узел объединения страны. Концы разлетающихся стеблей растений с цветами удачно помещены под локтями фигур и не только заполняют пустое на лиштских рельефах место, но, что важнее, придают гораздо более живости и движения всей композиции.

Новые черты, проникавшие в царскую скульптуру, занимали все более прочное положение. Постепенно они стали проявляться и на заупокойных статуях фараонов, и самые поздние из заупокойных скульптур Сенусерта I, найденные в Лиште в 1914 г. в гробнице Имхотепа, хранителя царской печати и верховного жреца города Ону, значительно отличаются от более ранних по времени статуй из того же Лишта и от головы сфинкса из Карнака. Эти скульптуры изображают фараона идущим с посохом в руках. Лица, явно портретные, отражают новые искания: брови идут дугой, несмотря на рельефные услов-



71. Статуэтки демонов. Кость

ные полосы, продолжающие веки, рот большой, дана моделировка щек и глазных яблок.⁴²

Заупокойные скульптуры знати в основном следовали царским памятникам, как это видно, например, по статуе верховного жреца бога Птаха Сенусертанха, современника Сенусерта I (Метрополитэнский музей).⁴³ Сделанное резцом опытного мастера, хорошо знавшего анатомию, это произведение выдержано в рамках официальной традиции. Лицо отчасти передает индивидуальные черты, но лишено выразительности из-за условных полос бровей, недостаточной проработки глаз, неправильной постановки ушей.

Хорошая проработка тела у статуэтки верховной жрицы Амона Имеретнебес (Лейденский музей)⁴⁴ несколько оживляет памятник, несмотря на слабую моделировку лица и безжизненно повисшие, как у фигур Древнего царства, руки.

В ряде скульптур частных лиц все же видна попытка иначе решить образ. В этом отношении показательна голова деревянной раскрашенной по штуку женской статуи из Лишта (Метрополитэнский музей).⁴⁵ Лицо с крупным носом и выразительным ртом отличается тонкой моделировкой. Удачно передана портретность лиц и на некоторых крышках каноп — каменных сосудов, в которых сохранялись вынутые при бальзамировании тела

внутренности; крышки имели форму человеческой головы и должны были по возможности воспроизводить черты умершего. Особенно выделяется в этом отношении крышка канопы, найденная в одной из гробниц Лишта.⁴⁶ Лицо поражает остротой портретной характеристики и своеобразной манерой передачи большого, плотно сжатого рта и особенно глаз, взгляд которых, устремленный вниз, создает необычное выражение раздумья и сосредоточенности. Интересны по своей индивидуальности и лица на крышках каноп из Иллахуна (музей в Эдинбурге).⁴⁷

Иногда на скульптурах частных лиц отмечается возраст изображаемого человека, как это можно видеть на группе мемфисских жрецов Схотепибраанха и его сына Небпу.⁴⁸ Скульптор сумел удачно противопоставить молодому лицу Небпу, с крепкими мускулами, гладкой кожей и энергичным ртом, обрюзгшее, изрезанное глубокими морщинами лицо отца с характерно опущенными углами старческого рта. Эта группа исключительно важна для определения путей развития скульптуры Среднего царства. В образе жреца-отца в сущности намечено то, что через полтора столетия, в конце XIX в. до н. э., приведет к созданию непревзойденных шедевров египетского реалистического искусства — скульптурных портретов Сенусерта III.

Уникальными образцами реалистически трактованной мелкой скульптуры этого времени являются четыре костяные фигурки пляшущих демонов, найденные в Лиште, в гробнице девушки Хепи, современницы Сенусерта I (*рис. 71*).⁴⁹ Статуэтки были укреплены на общей подставке так, что они могли двигаться. Они лежали у входа в погребальную камеру и, видимо, должны были предохранять вход от злых сил.

Облик этих фигурок совершенно необычен. Скульптор великолепно передал движение — фигурки явно приседают в пляске. Согнутые ноги, своеобразные жесты, различный наклон голов и особенно выразительные лица с открытыми, точно поющими ртами и гримасами — все это поражает непривычной живостью. Лица фигурок различны; очень тонко и тщательно отмечены детали — впадины щек, веки, складки кожи на лбу, под глазами, в углах глаз и губ.

Разумеется, реалистически трактованные произведения не могли не оказать своего влияния и на официальное искусство. Однако гораздо важнее в этом отношении была деятельность местных художественных центров, развивавшихся в течение XX в. до н. э. при дворах номархов и представлявших собой очень интересное явление.

ИСКУССТВО МЕСТНЫХ ЦЕНТРОВ
ВРЕМЕНИ СРЕДНЕГО ЦАРСТВА

(XX в.— начало XIX в. до н. э.)



з местных художественных центров в XX в. до н. э. по-прежнему главную роль играли города номов Среднего Египта, где создались ведущие художественные направления периода.

Это было не случайно. Номы Среднего Египта и теперь имели важное значение в хозяйстве страны. Именно руководители этих областей занимали при дворах Аменемхета I и Сенусерта I высшие государственные должности. Ханджефаи Сиутский, Сенби и Уххотеп из Киса, Тхутинахт и Тхутихотеп из Хмуну, Хнумхотеп и Амени из Антилопьего нома — все они были видными деятелями своего времени, являясь не только номархами, но и полководцами, везирами, наместниками Нубии, начальниками всего Юга. Их области, эта житница Египта, были самыми цветущими и богатыми в стране. „Когда настали годы голода,— писал Амени, номарх Антилопьего нома,— тогда я возделал все поля Антилопьего нома до его южных и северных границ. Я дал жить его населению и снабжал его пищей. Не было голодных среди них, я давал вдове равно как каждой замужней... Когда же настал Нил, обильный водами, было много ячменя, эммера и всяких вещей, и я не собирал недоимок с полей“.¹

Подражая царскому обиходу, номархи вели летосчисление не только по годам царствования фараонов, но и своего правления, посвящали в местные храмы свои статуи, строили пышные гробницы, заказывали себе саркофаги по образцам саркофагов царей и их приближенных.²



72. Вход в гробницу номарха Хнумхотепа

Наряду с политическим ростом столиц Средних номов, росло и их значение как художественных центров. Окружая себя скульпторами, музыкантами, певцами, номархи способствовали развитию местных художественных школ. Многие из созданных здесь памятников до нас не дошли, но и того, что сохранилось, достаточно, чтобы представить себе ту исключительную роль, которую сыграли в истории развития египетского искусства мастера, работавшие в течение XX и начала XIX в. до н. э. при дворах номархов. Стремление к преодолению штампа каноничности, сложение собственных, свойственных каждому центру стилистических особенностей - таковы были основные черты искусства Средних номов.

Произведения мастеров местных центров сохранились, главным образом, в скальных гробницах номархов.

Фасад ряда гробниц номархов Антилопьего нома оформлен в виде портика с двумя протодорическими колоннами, с каннелированным стволом, квадратным абаксом и круглой базой (рис. 72). Центральный зал, в конце которого находилась ниша для заупокойной статуи, разделялся двумя рядами протодорических колонн на три нефа. Потолок зала, расписанный разноцветными геометрическими орнаментами в подражание цинновкам, был вырублен в форме тройного свода, опиравшегося на архитравы колонн (рис. 73).

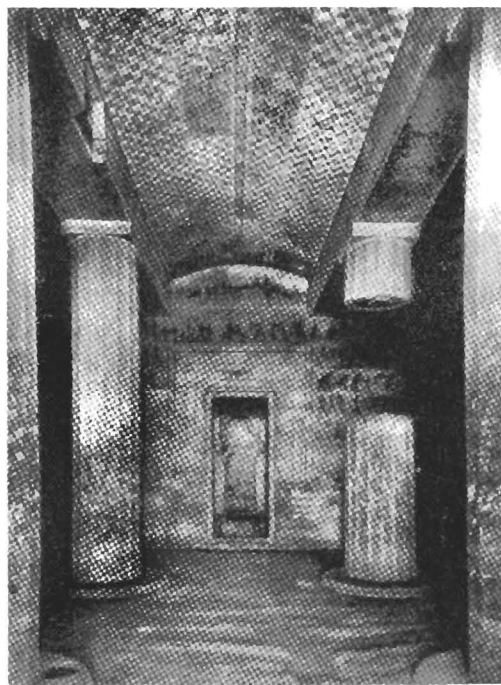
Существенной особенностью было новое расположение колонн в залах. Стремление углубить гробницу, в целях увеличения объема помещения и большей сохранности модели с культовой статуей у входа в подземную камеру, приводит к тому, что вместо широких и неглубоких залов появляются удлиненные и узкие. При этом вследствие трудности работ в скалах боковые нефы делали ниже центрального. Архитравы располагались не параллельно фасаду, как ранее, а перпендикулярно к нему, в глубину зала.³

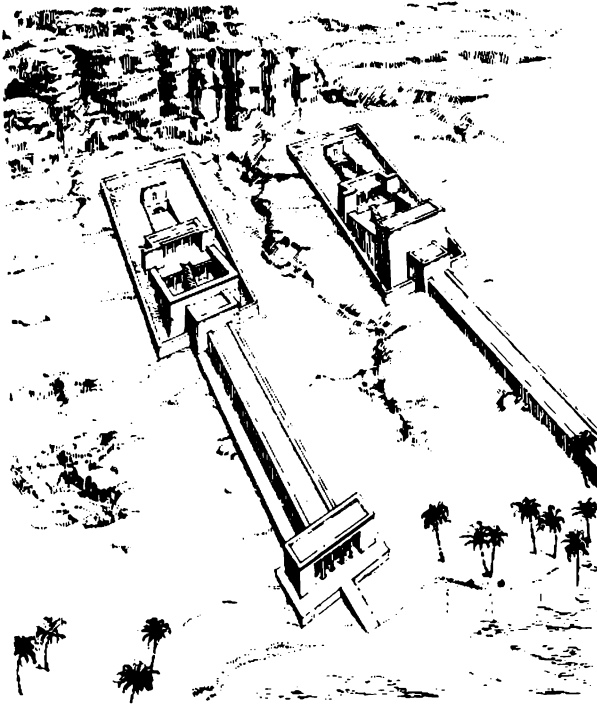
Колонны портика, оформлявшего вход в гробницу номарха Тхутихотена, правившего Заячьим номом в конце XX и начале XIX в. до н. э., имеют капители в форме пучка пальмовых листьев. И колонны и архитравы окрашены здесь в розовый цвет со светло-зелеными крапинками в подражание розовому граниту. Потолок портика расписан желтыми квадрифолиями по голубому фону, стены покрыты цветными рельефами. Центральный зал, заканчивающийся небольшой нишей, колонн не имел. Стены зала были украшены цветными рельефами, ниже которых вдоль всех стен находилась панель, окрашенная черной краской. Потолок зала расписан так же, как и в портике; вдоль середины его на фоне простого шашечного орнамента помещено изображение деревянной балки. Таким образом, в орнаменте потолка все еще сохраняется воспоминание о плетеных циновках, подвешивавшихся к деревянным балкам перекрытия дома.

Аналогичную планировку имеют и отдельные гробницы номархов 14-го нома. Увеличиваясь в размерах и приобретая все более разработанное архитектурное оформление, некоторые гробницы номархов первой половины Среднего царства представляют великолепные памятники монументального зодчества.

Таковы гробницы номархов 10-го нома, расположенные около современного селения Кау эль-Кебир (рис. 74).

Эти усыпальницы, явно воспроизводившие основные подразделения царских заупокойных ансамблей, состояли из нижней молельни в долине, соединенной крытым переходом с верхней молельней, соответствовавшей пирамидному храму и примыкавшей к самой гробнице, вырубленной в скале. За первым крытым залом верхней молельни находился открытый двор, обнесенный со всех сторон портиками или же имевший портик только в глубине. Лестница посередине портика в глубине двора вела на вторую террасу, где были расположены двор с портиком и длинный колонный зал, частично уже вырубленный в скале и освещавшийся через окно в надстройке над портиком. Далее, целиком в скале,





74. Гробницы номархов Уахка и Ибу.
Реконструкция

вырубался жертвенный зал гробницы без колонн, с пирами для статуй, перед которыми стояли жертвенники. За этим залом находилась глубокая ниша с культовой статуей покойного; справа и слева были два небольших помещения, из которых шли спуски в погребальные камеры номарха и его жены.

Гробницы были богато декорированы росписями; например, потолок большого зала гробницы Уахка II был разделен на сто прямоугольников, заполненных различными многоцветными ромбами, пальметками и другими орнаментами.⁴

Наряду с заимствованиями из архитектуры царских заупокойных ансамблей Древнего царства, в оформлении гробниц номархов 10-го нома наблюдаются и элемен-

ты, свойственные гробницам вельмож Древнего царства: две погребальные камеры, левая из которых предназначалась для мужчины, а правая для женщины, портик при входе и колонны в первом зале,⁵ внутренний зал с центральной нишей.⁶ Сохраняются и некоторые особенности, возникшие сначала в царских пирамидных храмах Древнего царства и к концу того же периода уже заимствованные вельможами, например чередование статуй умершего с „ложными дверьми“⁷ и др.

В соответствии с характером гробниц правителей 10-го нома и найденные здесь монументальные статуи номархов точно воспроизводили традиционные позы стоявших царских статуй. Хотя аналогичные скульптуры ставили в своих гробницах и вельможи Древнего царства, однако материал — гранит — в сочетании с крупными размерами и некоторыми деталями (например, свойственное только статуям фараона написание имени изображенного лица на поясе) указывает на сознательное стремление подражать именно царским памятникам. Все это, равно как и возведение пышных гробниц, которые в других номах исчезли в начале XIX в., до н. э., а здесь еще продолжали сооружаться, объясняется особым положением правителей данного нома по сравнению с другими номархами Среднего Египта. Вспомним, что 10-й ном был самым южным из всей группы Средних номов; он ближе всех лежал к Фивам и в то же время был ключом к господству над другими ближайшими областями. Возможно, что фараоны-фиванцы особенно рано позаботились назначить здесь преданных себе правителей. Это же обстоятельство обеспечивало и видное положение номархов 10-го нома в продолжение всего правления XII династии, фараоны которой были достаточно уверены в поддержке данных номархов и могли разре-

шить им проявлять свое могущество. Большую роль играли и правители 1-го нома — важнейшей в стратегическом отношении пограничной области. При возмставшем стремлении фараонов XII династии продвинуть все дальше на юг свои границы, 1-й ном становился особенно важным, а соответственно укреплялось и положение его правителей. Не случайно здесь всемерно поддерживался культ Хекаиба — обожествленного номарха-полководца конца Древнего царства; храм на острове Элефантина, посвященный ему при XI династии, расширился и украшался. В это святилище ставили свои статуи и фараоны XII династии. Номархи этого времени особенно подчеркивали свою связь с таким знаменитым предком, слава которого придавала особый блеск им самим; каждый из них считал необходимым соорудить в храме Хекаиба или молельню, или стелу. Не удивительно, что в некрополе столь могучих правителей 1-го нома мы встречаем замечательные по масштабам и монументальности гробницы, которые не уступят и усыпальницам номархов 10-го нома. Такова, например, высеченная в скалах Асуана гробница Саренпута II, современника Сепусерта II.

Здесь по обеим сторонам коридора, соединяющего первый трехнефный зал со вторым, также трехнефным, высечены ниши с мумиеобразными статуями Саренпута в натуральную величину — мотив, заимствованный из декорировки царских гробниц и свидетельствующий о несомненном стремлении и этих номархов подражать царским усыпальницам.

Раскопки гробниц в упомянутых областях дали очень интересный материал для характеристики скульптуры местных центров времени Среднего царства.

Сопоставление статуй из различных мест Египта дает возможность установить ряд особенностей, характерных для каждой области. Однако необходимо учитывать следующие обстоятельства: во-первых, не всегда место находки памятника определяет и место



его изготовления, так как художники работали не только в своем родном городе;⁸ во-вторых, сравнивая отдельные скульптуры, по-прежнему нельзя забывать о наличии двух иконографически совершенно различных типов статуй, изображавших одного и того же человека. Достаточно указать хотя бы на статую хранителя печати Нахти из его гробницы в Сиуте.⁹

Прежде чем перейти к анализу скульптуры отдельных центров, следует отметить, что позы заупокойных статуй в основном повторяют позы статуй Древнего царства. Однако появляется и новый тип заупокойной статуи в виде сидящего на корточках человека, тело которого закутано в широкий плащ, так что видна только голова.¹⁰

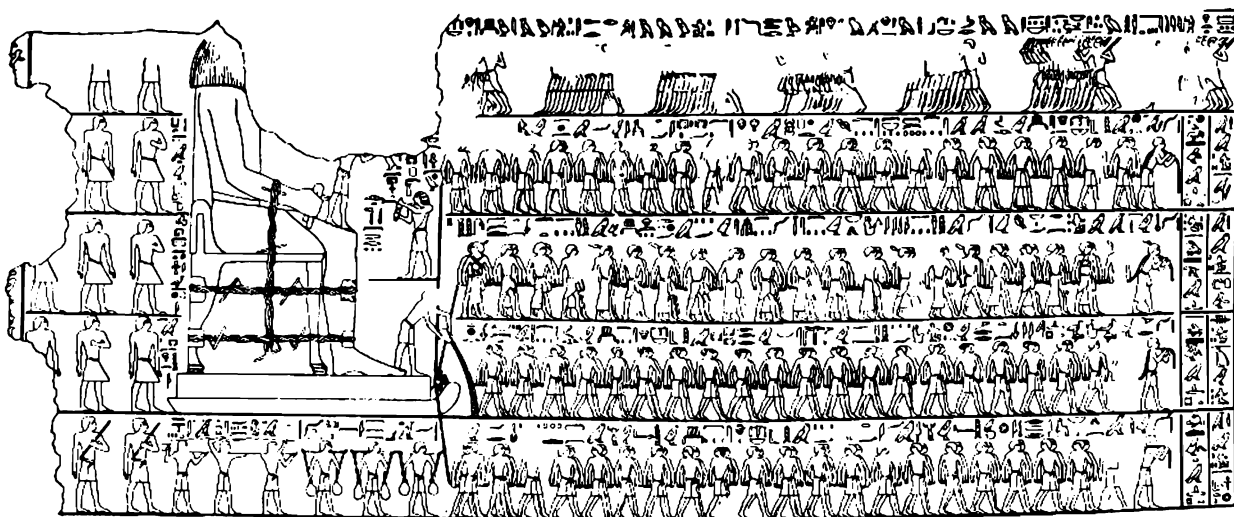
С творчеством сиутских скульпторов XX в. до н. э. знакомят нас статуи хранителя печати Нахти, ряд женских статуй (Хенну и других) и, наконец, статуэтки „носительниц даров“. Думается, что мастерами этой школы созданы и статуи номарха Сиута Ханджефаи и его жены Сенун.

Для статуй сиутской школы XX в. до н. э. характерны удлинённые пропорции немного сухощавых тел, придающие всей фигуре известную легкость. Лица, в ряде случаев несомненно портретные, сохраняют тем не менее общие всему кругу черты: прямой нос, пластически отмеченные брови, концы век и губы, причем от полной нижней губы, резко подчеркнутой закругляющейся линией, падает тень.

Из отдельных памятников остановимся на одной из статуй хранителя печати Нахти и на луврской „носительнице даров“. Статуя Нахти принадлежит к „реалистическому“ типу заупокойных статуй. Размер ее, особенно для деревянной скульптуры, довольно значителен — 1,75 м. Тело выдержано в типичных для Сиута удлинённых пропорциях и отмечено хорошей моделировкой плеч, ключиц, всей мускулатуры груди и живота. Контур головы, поставленной на длинной шее, точен и четок, линия его неуклонно поднимается вверх от лба, достигая самой высокой точки почти над затылком. В этом контуре уже выработана линия, которую мы встретим на царской скульптуре второй половины Среднего царства и из которой впоследствии разовьются очертания голов статуй XVIII династии.

Луврская „носительница даров“ (рис. 75) является чудесным образцом деревянной скульптуры Сиута. Будучи в сущности рядовым памятником, одной из многочисленных статуэток, которые ставились в гробницы в числе погребального инвентаря, она тем более показательна для высокого уровня искусства сиутских мастеров. Необычайное изящество и стройность всей фигурки, гармоничность линий рук и ног, прелестная головка — все это особенно замечательно для памятника такого порядка. Характерно, что и ее лицо отличается теми же чертами, которые мы отметили выше как типичные для Сиута.

В том же „сиутском“ стиле решена и прекрасная статуя Сенун, жены сиутского номарха Ханджефаи, и, несмотря на находку ее в Нубии, где Ханджефаи был наместником, вполне возможно считать эту статую произведением какого-то крупного сиутского скульптора.



76. Перевозка колоссальной статуи номарха. Рельеф из гробницы номарха Тхутихотепа

Мастерские города Киса, столицы 14-го нома, представлены немногочисленными, но чрезвычайно характерными памятниками. В большинстве случаев это деревянные статуэтки, значительно меньшие по размерам, чем сиутские (от 20 до 30 см). Известно также и несколько бронзовых статуэток (от 68 до 107 см высотой). Облик этих скульптур отличен от сиутских. Для них типичны короткие, точно приплюснутые головы, большие рты, толстые губы, подчеркнутые скулы и в особенности резко отмеченная мускулатура груди, хорошо развитой и рельефно отделенной от живота. Эта горизонтальная черта под грудью, как бы перерезающая статую на две неравные части, короткую верхнюю и более длинную нижнюю, является чрезвычайно показательной для произведений данного центра.

Очень существенно, что отмеченные нами стилистические особенности имелись уже и на статуэтках из Киса времени VI династии. Достаточно сопоставить статуэтку Нианхпепикэм, одного из номархов Киса VI династии,¹¹ с бронзовой фигуркой Нахта и деревянной статуэткой Хэпикэм времени Среднего царства, чтобы в этом убедиться. Эти же отличительные черты сохраняются и позже, например на фигурах статуарной группы темного гранита (Каирский музей), изображающей жившего уже во вторую половину XII династии номарха Киса и верховного жреца богини Хатор Уххотепа с двумя женами и дочерью.¹²

Однако на статуэтках из Киса другого назначения, относящихся к тому разряду, который мы условно называли выше заупокойными статуэтками „идеалистического“ типа, этих особенностей мы не встретим.¹³ Предназначенные дать отвлеченный образ умершего, они, естественно, не могли отличаться реализмом трактовки. И здесь, в Кисе, как и в других местах, им свойственны идеализированные, маловыразительные тела, спокойные, бесстрастные лица. Качество исполнения может быть лучше (как у статуэтки неизвестного)

или хуже (как у грубой фигурки Хнумхотепа), но общее впечатление безжизненности остается одинаковым.

Недостаток материала не позволяет нам судить об особенностях произведений скульптурных школ Антилопьего и Заячьего номов. Гробницы номархов этих областей сохранили нам только жалкие остатки колоссальных заупокойных статуй, высеченных из скалы в нишах погребальных камер.¹⁴ Стоявшие же отдельные статуи не сохранились совсем. Это тем более досадно, что знакомство со скульптурными произведениями данных центров было бы особенно важно. О высоком уровне работы их мастеров свидетельствуют интереснейшие цветные рельефы и росписи на стенах гробниц номархов этих областей. Несомненно, что и монументальная скульптура достигла здесь больших успехов.

Перевозка одной из колоссальных статуй показана на рельефе в гробнице номарха Заячьего нома Тхутихотепа (*рис. 76*).¹⁵ Статуя эта, согласно надписи, была сделана из хатнубского алебастра и достигала в высоту 13 локтей, то есть равнялась приблизительно 6,5 м. Номарх был изображен сидящим на троне, в позе и одеянии, свойственных статуям фараонов.

Перевозка такой громадной статуи, высеченной к тому же из редкой по своим размерам и потому особенно ценной глыбы алебастра, представляла огромные трудности. Надпись сообщает, что для этой работы были привлечены представители различных слоев населения нома. На изображении перевозки перед нами четыре отряда людей. Каждый отряд тянет один из канатов, прикрепленных к салазкам, на которых возвышается колосс. Два средних каната тянут воины и жрецы, два крайних -- отряды жителей западной и восточной части нома. Характерны одеяния отрядов. Люди в крайних рядах одеты в обычные короткие набедренные повязки, причем большинство из них имеет хотя и разные, но тоже обычные прически. Воины и жрецы по своему внешнему виду резко отличаются. Одеждой воинов является то длинный, то короткий передник, но обязательно расходящийся спереди, чтобы не мешать быстрым движениям; волосы их по обычаю туго завиты и лежат на голове шапками, причем у некоторых в волосах воткнуто страусовое перо. Головы жрецов изображены, согласно ритуалу, бритыми.

Счастливый случай сохранил имя творца колоссальной статуи Тхутихотепа: на разбираемой сцене позади статуи номарха идет человек, над которым написано, что это скульптор Сеп, сын Нахтанха. Перед нами, очевидно, крупнейший представитель скульпторов Заячьего нома конца XX — начала XIX в. до н. э. Из той же сцены мы знаем и имена художника, расписывавшего гробницу Тхутихотепа, и архитектора, строившего эту гробницу и руководившего вместе с Сепом, сыном Нахтанха, перевозкой заупокойной статуи номарха. Первый из них, по имени Аменианху, изображен воскуряющим ладан перед статуей; второй, Сеп, сын Абкау, идет позади самого Тхутихотепа вместе с его сыновьями.

По количеству дошедших до нас скульптур разбираемого времени первое место занимает Абидос, считавшийся местом погребения царя мертвых Осириса. В связи с ши-



77. Статуэтка акробатки. Известняк

широким распространением культа последнего в период Среднего царства Абидос становится подлинным всеегипетским некрополем, так как отныне каждый более или менее состоятельный египтянин считает необходимым иметь там какой-нибудь памятник заупокойного назначения. Пышные кенотафы вельмож, дублирующие их гробницы в разных городах, окружали два храма Осириса; небольшие подобия гробниц¹⁶ и многочисленные стелы, окружавшие менее состоятельными людьми, вмуровывались в стены храма. Масса статуй и статуэток самых различных размеров и материалов из поколения в поколение возмещалась в это известнейшее в стране святилище.

Большинство этих скульптур передает позы молитвенного созерцания господина мертвых Осириса. Это -- коленопреклоненные фигуры, сидящие на земле со скрещенными руками или стоящие с опущенными вдоль тела руками. Сидящие и колено-

преклоненные фигуры часто закутаны в плащи, на головах надеты платки, гладкие и полосатые.

Для абидосских памятников характерна общая мягкость трактовки всей фигуры. В моделировке мускулов резкие линии отсутствуют, тела кажутся несколько расслабленными. Даже если грудь и отмечается линиями, это делается чрезвычайно легко, линии не прямые, как в скульптурах Киса, а, наоборот, мягко и волнообразно изгибаются. Лица широкие, скуластые, с широко расставленными глазами. Верхняя губа не приподнята и не видна, как на статуях Сиута, рот плотно сжат и обрисован только одной линией.

Очень выразительны, как об этом можно судить по опубликованным образцам, были статуи в храме Хекайба на острове Элефантина,¹⁷ однако до полного их издания судить о их художественном своеобразии трудно, равно как нельзя решить, были ли они сделаны придворными или местными мастерами.

Помимо заупокойных статуй, в гробницах вельмож различных областей Египта было обнаружено большое количество деревянных статуэток людей, которые должны были обслуживать дух умершего. Эти статуэтки изображают как отдельных людей, так и целые группы. Художественная ценность их различна. Некоторые отличаются очень хорошей работой, как, например, рассмотренная выше носительница даров из Сиута или процессия аналогичных носительниц, возглавляемая жрецом, из Эль-Берше.¹⁸ Фигуры же, происходящие из гробниц людей, составлявших окружение номарха, гораздо грубее; лица их часто едва намечены, пропорции не всегда соблюдены, раскраска примитивна.¹⁹ Это ремесленная продукция, изготовлявшаяся в большом количестве согласно требованиям заупокойного культа. Однако фигурки интересны по разнообразию положений. Перед нами пастухи, ткачихи, гребцы. Отступление от привычных норм позволяло мастерам шире проявлять свое творчество. Новым образцом были впервые появившиеся в Среднем царстве фигурки танцовщиц, делающих „мостик“ (рис. 77).²⁰ Статуэтки трактованы еще суммарно, но поза, изгиб корпуса, падающие назад волосы — все это говорит о несомненной наблюдательности мастера.

Наряду со скульптурой, гробницы местных некрополей сохранили нам интереснейшие цветные рельефы и росписи. Техника рельефа и стенной росписи в основных чертах остается прежней. Росписи наносили или непосредственно по сглаженной поверхности стены, или чаще по слою штукатурки. И в росписи и в рельефе для первоначального контурного рисунка предварительно делили стены на параллельные ряды горизонтальных и вертикальных линий и на полученную таким образом сетку переносили изображения, точно повторявшие копируемые художником образцы, также разграфленные. Твердо установленный канон обеспечивал единообразие пропорций, но в силу стремления к возможно более точному копированию деление фигур увеличивается в три раза: согласно канону Среднего царства стоящая фигура делится на 18, а сидящая на 15 вместо 6 и 5 делений канона Древнего царства.



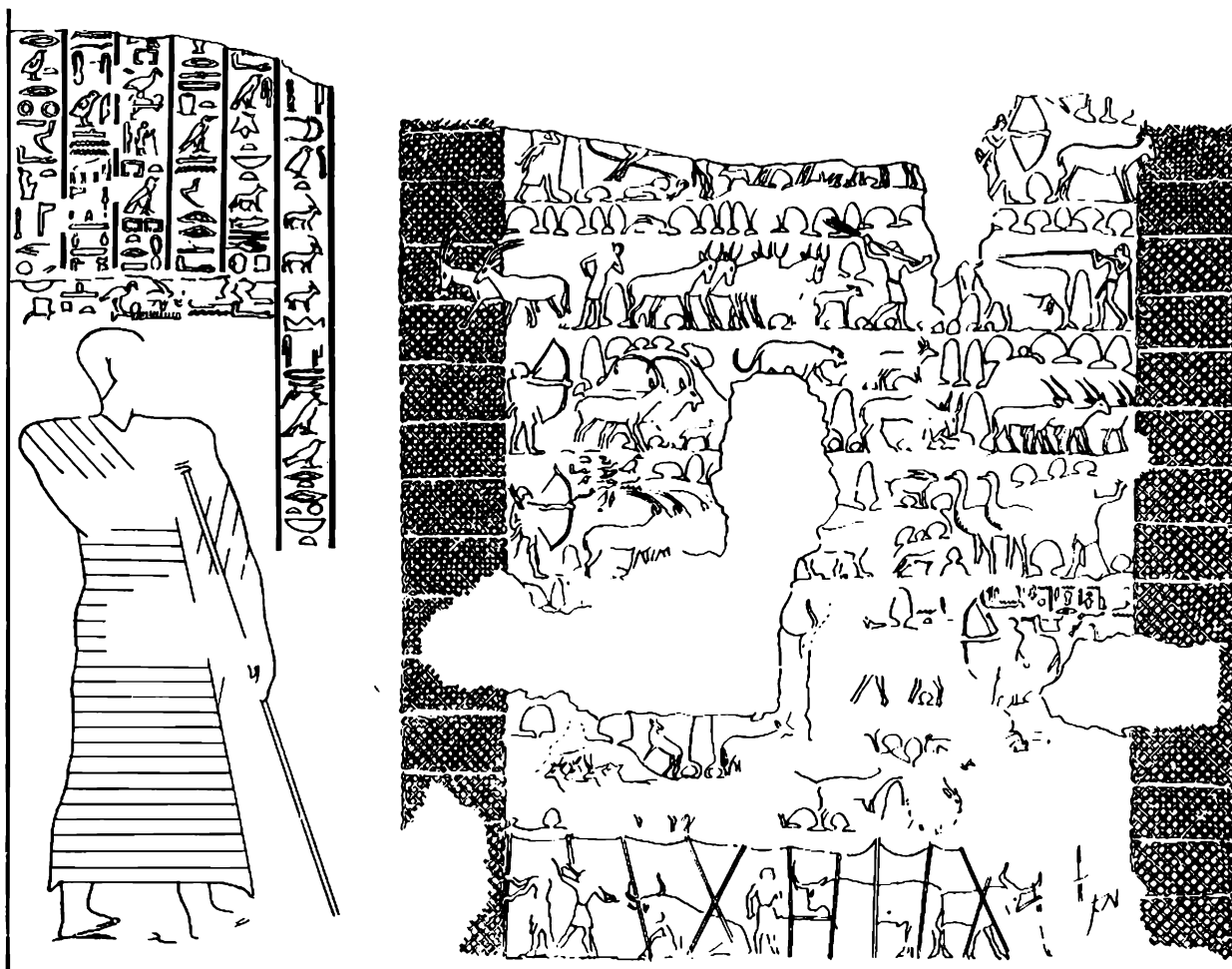
78. Приход азиатов. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа

Фон росписей бывает или цвета густых сливок, или серо-голубоватый. Обычно применяется обведение контуров черной или красной линией, причем красная линия обрамляет части фигур, окрашенные в белый, желтый или коричневый цвет, а черная — в зеленый и синий. Одежды не очень белы, и их прозрачность еще не передается, зато никогда впоследствии не растираются так тщательно синие и зеленые краски, как это наблюдается, например, в росписях номархов Антилопьего нома.

Для получения голубого и светлого теплого зеленого тонов к основным краскам примешивают белила. Часто встречаются каштановые, пурпурно-коричневые и темно-оранжевые цвета.²¹

Тематика гробничных рельефов и росписей в основном остается прежней, но встречается и ряд новых сюжетов. Во-первых, создаются новые варианты возных сцен, значительно увеличивающихся по количеству, что стояло в связи с войнами фараонов XX в. до н. э. Появляется и такой сюжет, как приход иноземцев (*рис. 78*).²² Во-вторых, по-новому решаются изображения семейных групп. Мы видим мужа, обнимающего жену,²³ родителей, обнимающих сына,²⁴ мужа, который идет держа за руки жену и ребенка,²⁵ мать, ведущую ребенка,²⁶ жену, обеими руками обнимающую мужа,²⁷ отца или мать, держащих ребенка на коленях или на руке,²⁸ кормящих матерей.²⁹

Появление третьей группы сюжетов в рельефе и росписи Среднего царства было вызвано изменениями в религиозных представлениях египтян в период между Древним и Средним царством. В частности, распространение культа Осириса среди широких слоев



79. Охота номарха Тхутихотепа. Рельеф из гробницы номарха Тхутихотепа

населения, естественно, обусловило и отражение новых представлений и обрядов на стенах гробниц и на заупокойных стелах.³⁰

Четвертая группа новых сюжетов возникла в итоге изменений и нововведений в различных отраслях производства этого времени.³¹

Традиции искусства времени Древнего царства сохраняются в композиционном построении рельефов и росписей.

Сравнительный анализ памятников удобнее начать с сопоставления сцен, изображающих один и тот же сюжет. Мы остановимся сначала на сценах охоты в пустыне, что позволит нам сопоставить их с рассмотренной выше аналогичной сценой из гробницы везира Антефокера (см. стр. 150).

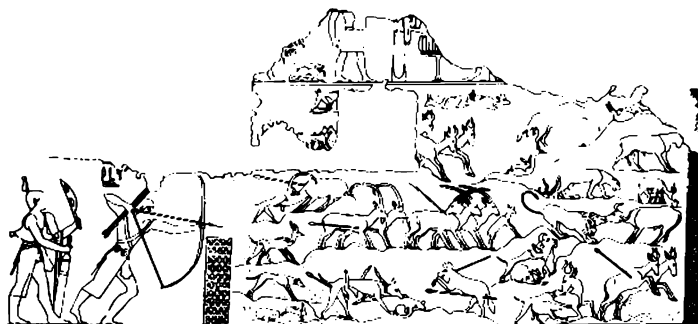
Несмотря на большое стилистическое разнообразие, некоторые элементы знакомой нам композиции воспроизводятся, за отдельными исключениями, на всех памятниках. Так, теперь почти постоянно показан загон: подражая царскому двору, местные владельцы подчеркивают распространение и на них привилегий охоты в загоне. Пустыня трактуется так же, как в сценах охоты Сахура. Продолжают повторяться и некоторые группы зверей: гиена, пытающаяся освободиться от стрелы, бык, пронзенный стрелами и падающий у ворот загона (у Хнумхотепа), собака, загрызающая опрокинутую газель или антилопу (у Сенби и др.), лев, схвативший морду быка (у Птаххотепа в Древнем царстве и у Сенби в Среднем), собака, хватающая животное за заднюю ногу (повсюду, равно как и парные козы, газели, антилопы и буйволы); собака, вцепившаяся в загривок антилопы, имеется у Птаххотепа в Древнем царстве, а схватившая таким же образом барана, газель и козу — у Сенби в Среднем царстве. Наряду с этими главными фигурами зверей, наполняющими загон и являющимися непосредственными объектами охоты, повторяются и фигуры зверей, внесенных для оживления пейзажа.

Однако, несмотря на сохранение отдельных элементов, рельефы и росписи гробниц Средних номов имеют крупные принципиальные отличия и от памятников Древнего царства, и от современного им официального искусства.

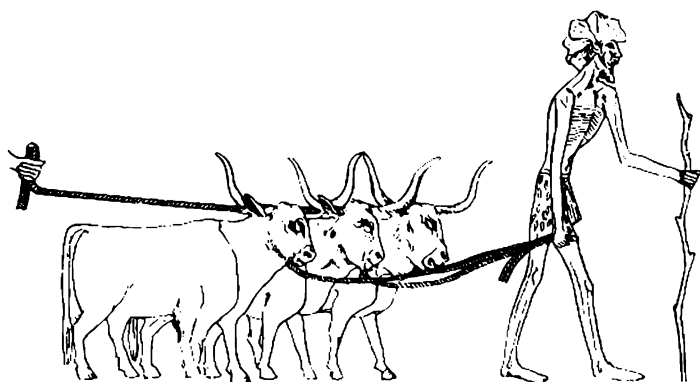
Наиболее замечательным является изображение охоты на стене гробницы Сенби, номарха 14-го нома в первой четверти XX в. до н. э. (рис. 80). Вся сцена поражает большой свободой и правдоподобием. Так, существенным отличием является иная композиция загона. Параллельных рядов здесь уже нет: пустыня представлена в виде холмистых линий, расположенных на различных уровнях, и фоном для всех зверей служат песчаные холмы, а не небо, как это бывало раньше.

Очень интересны фигуры самого номарха и его спутника. Сенби, стреляющий из лука, поставлен на обычном месте слева от загона, однако его поза гораздо живее и естественнее: вместо традиционного условного изображения вельможи, который, не целясь, пускает стрелу, Сенби как бы остановился на бегу и, опираясь на левую ногу, целится в животное, прежде чем спустить тетиву. Художник рискнул даже изобразить стрелу, пересекающую лицо номарха, тогда как обычно она чисто условно проходит за головой стреляющего вельможи или царя.

Спутник Сенби дан одного с ним роста, что ранее не встречалось. Общему реалистическому характеру сцены соответствует и одежда охот-



80. Охота номарха Сенби.
Рельеф из гробницы номарха Сенби



81a. Рельеф из гробницы номарха Уххотепа. Пастух

ников: вместо традиционного парадного одеяния — складчатого передника, широкого ожерелья и парика или короны (в зависимости от ранга), — в котором изображался охотящийся фараон или вельможа и которое фактически он в таких случаях не надевал, на Сенби и его спутнике мы видим одеяние воина-охотника, гораздо лучше приспособленное для быстрых движений и бега.

Не менее интересна сцена охоты в гробнице Тхутихотепа, номарха Заячьего, 15-го нома в конце XX и начале XIX в. до н. э. Номарх, видимо, уже старый, не принимает здесь непосредственного участия в охоте: закутанный в большой полосатый плащ, опираясь на посох, он наблюдает за происходящим в загоне (рис. 79).

Хотя расположение зверей внутри загона дано обычным образом — параллельными рядами, однако в отдельных местах однообразие такого построения нарушается (см., например, левый край шестого ряда сверху или холм с кустами и ежом в третьем). Охотники, вооруженные лассо, луками и стрелами, находятся в самом загоне. Трое из них, как это видно по надписям, являются сыновьями Тхутихотепа — Шемсуэмхауф в четвертом ряду сверху, Сенусертанх и Нехери в пятом ряду. Отдельные звери и охотники даны в новых положениях: таковы умирающий бык в нижнем ряду и охотник, который под ногами у прыгающего быка привязывает к колышку конец лассо (верхний ряд слева). Следует указать также на отсутствие ряда тех обычных групп зверей, ставших уже обязательными штампами, которые мы видели так часто в других гробницах.

Реалистические черты в рельефах и росписях гробниц 14-го и 15-го номов встречаются не только в сценах охоты в пустыне. Они вообще характерны для этих рельефов и росписей и выражены резче или слабее в зависимости от того, в какой степени тематика того или иного изображения позволяла художнику в поисках нового подхода отступать от традиции. Не случайно такие сцены, как культовые процессии дочерей номархов,³² трактованы в обычном плане в виде ряда однообразных фигур, отличающихся друг от друга только незначительными изменениями в деталях костюма, а с другой стороны, знаменитые изображения сбора папируса (рис. 81б), „тощего“ и „толстого“ пастухов (рис. 81а), замечательного стада гиппопотамов³³ стали прописными образцами реалистических тенденций искусства Киса и, шире, искусства Среднего царства вообще.

Еще чаще, пожалуй, в качестве таких примеров реализма в искусстве XII династии приводятся изображения птиц и животных в гробницах номархов Антилопьего нома.

Если мы обратимся к знаменитой сцене рыбной ловли и охоты на Ниле в гробнице номарха Антилопьего нома Хнумхотепа (гробница № 3, конец XX — первая половина XIX в. до н. э.), то увидим исключительно интересные изображения. На западной стене главного зала гробницы, слева от ложной двери, расположена сцена охоты с бумерангом

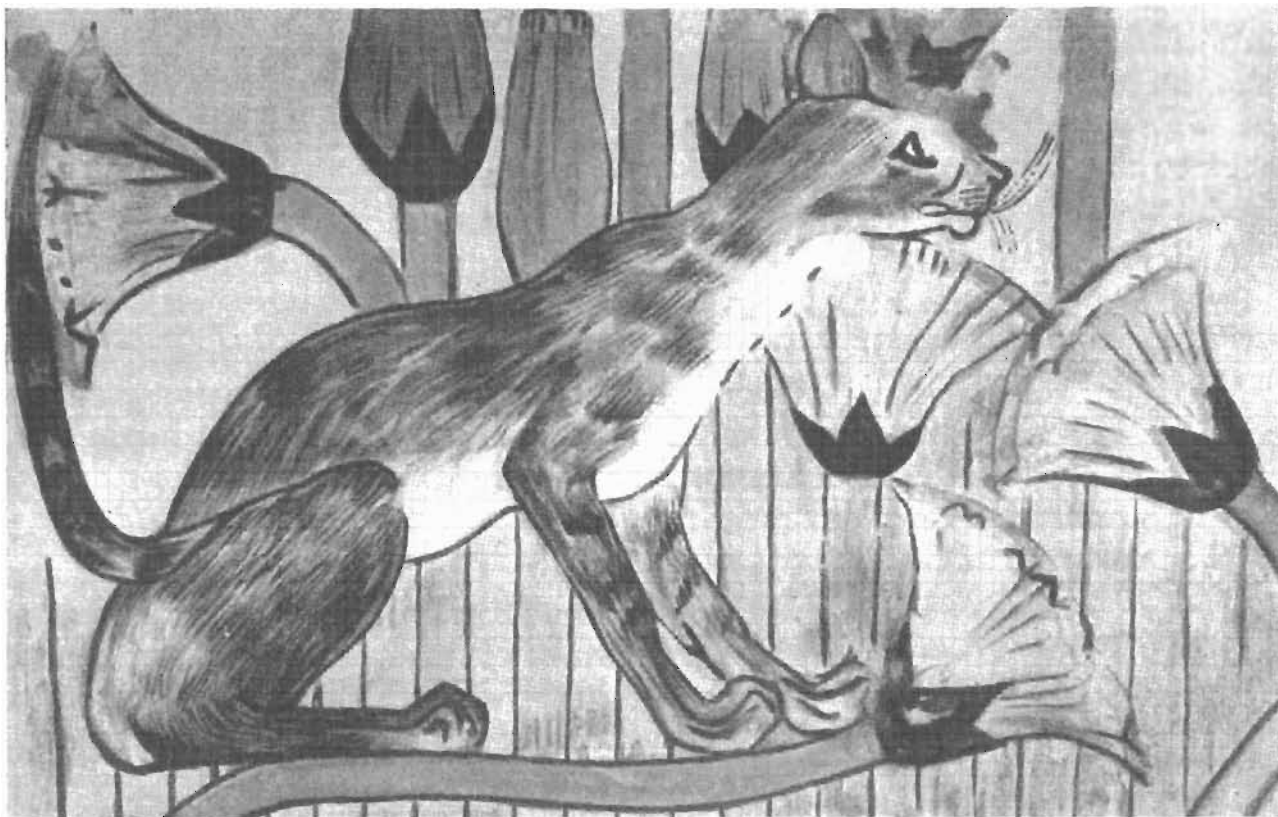


на птиц, справа — рыбной ловли острогой, над самой ложной дверью — ловли водяных птиц сетями. Общая композиция как всей стены, так и каждой сцены — традиционна и совпадает с композициями Древнего царства. В ряде случаев даже детали, казалось бы, столь характерные для искусства именно Среднего царства, как, например, прославленные деревья с птицами,³⁴ при внимательном изучении аналогичного материала оказываются также восходящими к образцам Древнего царства. Сопоставление этих деревьев, например, с изображением на стене гробницы Ахтихеперхрай в Саккаре (V династия)³⁵ показывает, что перед нами сцена ловли певчих птиц путем накидывания сети на дерево. Художник, расписывавший гробницу Хнумхотепа, не понял имевшегося у него образца или же просто не смог уместить всей сцены ловли певчих птиц на дереве рядом с изображением ловли водяных птиц на Ниле. Так или иначе, но он ограничился тем, что воспроизвел только дерево с птицами, без сети и без ловцов, благодаря чему эти деревья, являвшиеся в Древнем царстве неотъемлемой частью сюжета, получили в гробнице Хнумхотепа лишь характер детали пейзажа.

Однако при ближайшем рассмотрении мы видим в росписях гробницы Хнумхотепа много нового. Характерна в этом смысле трактовка зарослей папируса с порхающими над ними птицами. Вместо однообразных рядов растений и птиц на аналогичных сценах в Древнем царстве у Хнумхотепа над расположенными на различном уровне цветами папируса в различных направлениях летят птицы разнообразных пород. Для каждой птицы художник нашел особое положение, используя, возможно, свои наблюдения и тем самым избегнув штампа. В обеих частях сцены (охота на птиц и рыбная ловля острогой) тростники с птицами и мелкими хищниками скомпонованы асимметрично.

Реалистические черты в разбираемой росписи вообще разительно отличают ее от памятников предыдущего времени. Достаточно сравнить отдельные фигуры птиц, рыб, наконец, знаменитую кошку (*рис. 82*) с подобными фигурами Древнего царства, чтобы убедиться в этом. Поразительно богатство палитры художников: они вводят новые оттенки — желтовато-серый, густо-оранжевый, красновато-коричневый, травянисто-зеленый, нежно-голубой — и находят мягкие живописные переходы. Серебристая голубизна чешуи на спине рыбы незаметно переходит в розовато-белую раскраску брюшка, оранжево-желтые перья на груди удода — в белизну оперения на его туловище, голубой затылок цапли — в желтовато-белую шею.

Общему впечатлению живости способствуют тонко найденные сочетания цветовых пятен. На зеленых с желтыми каемками цветах папируса сидят голубая цапля, корморан с темно-коричневой спинкой, белой грудью и красными перьями на лапках, голубовато-белый темноголовый ибис. Немного выше летит совершенно белая колпица, а вокруг



82. Дикая кошка. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа

нее порхают разноцветные птицы. Особенно хороши по цветовой гамме два небольших дерева с певчими птицами на ветвях. От коричневого ствола расходятся ветви с необычайно тонко переданными листьями. На фоне нежно-зеленой, точно кружевной листвы с золотистыми шариками плодов выделяется яркое оперение птиц. Здесь и оранжевый уод с черно-белыми крыльями (*табл. III*), и белогрудый сорокапут-жулан с голубой головкой и оранжевыми крыльями, и другие представители птичьего мира, изображенные с такой точностью, что сразу же можно определить их породу.

Необходимо отдельно остановиться на фигуре дикой кошки, собирающейся прыгнуть на гнездо с птенцами. Это изображение, ставшее одним из самых известных образцов египетского искусства, очень интересно и по рисунку и по расцветке. Исключительно хорошо показана напряженность тела зверька, насторожившегося и приготовившегося к прыжку. Взгляд кошки устремлен на желанную добычу, она вся подалась вперед, и стебель цветущего папируса, качаясь, согнулся под ее тяжестью. Штриховкой серовато-коричневыми мазками по желтому фону художник попытался передать мягкость пушистой шерсти, игру светотени, выделяющую мускулатуру тела кошки.

Аналогично переданы тени на цветах папируса, перьях птиц, чешуе рыб, деталях отдельных иероглифов, но, что очень существенно, мы их еще не встречаем при раскраске человеческих фигур.

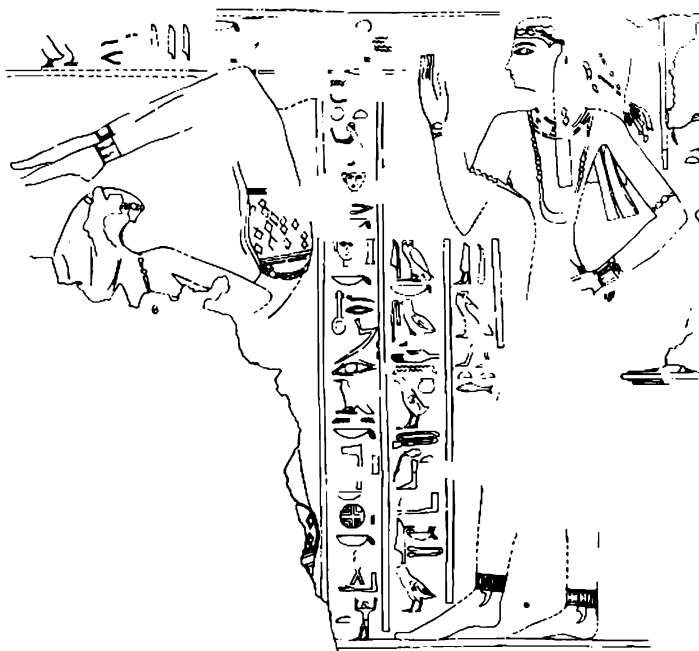
Для росписей гробницы Хнумхотепа, решенных более живописно по сравнению с росписями ряда гробниц, характерно отсутствие обычных контурных линий: мы не видим их на изображениях стволов, листьев и плодов деревьев, метелок папирусов, птичьих лап.

Реалистическая трактовка в росписях Антилопьего нома проявляется в разных сценах. Очень интересны попытки найти более выразительные положения человеческих фигур — сложную позу человека, который, стоя спиной к антилопе, заставляет ее лечь, нажимая обеими руками на ее рога и спину, или разнообразные, подчас очень смелые повороты борцов (*рис. 84*).

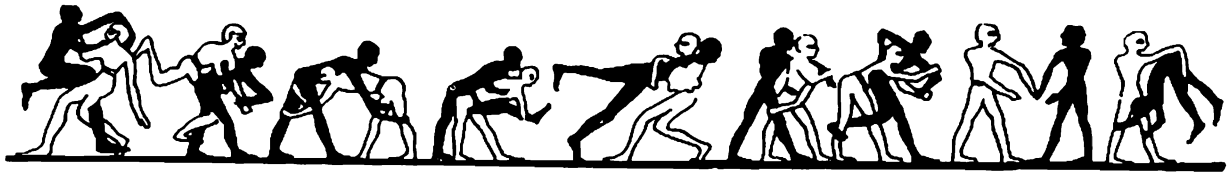
Не менее оригинальна и фигура акробатки на росписях гробницы номарха 10-го нома Уахка II. Художник показал ее в тот момент, когда она прыгает через голову: вся поза девушки, грациозный изгиб ее тела, закинутые уже над головой ноги с вытянутыми носками — все это прекрасно передает легкость и изящество, с которыми она выполняет трудный прием (*рис. 83*). Росписи этой гробницы, по-видимому, отличавшиеся высоким уровнем мастерства и определенным своеобразием, дошли до нас, к сожалению, в таком фрагментарном состоянии, что дать полную характеристику их художественных особенностей не представляется возможным.

Столь отчетливо наблюдаемый на различных памятниках первой половины Среднего царства новый стилистический подход не мог возникнуть случайно. Его появление было связано с теми изменениями, которые произошли в идеологии египетского общества как закономерный результат исторических событий в период между концом Древнего и началом Среднего царства.

Падение Древнего царства нарушило казавшиеся неизбежными устои: власти земного бога, фараона, не существовало, многие древнейшие представления подверглись переоценке. Поколебалась даже вера в загроб-



83. Танцовщицы. Роспись из гробницы номарха Уахка II



84. Борьба. Роспись из гробницы номарха Аменемхета

ную жизнь, как это видно, например, по составленной в XXII в. до н. э. знаменитой „Песне арфиста“:

...Покоятся боги, бывшие прежде, в своих пирамидах.
 Погребены мумии и духи в своих гробницах...
 Слыхал я слова Имхотепа и Хардедсфа,
 Изречения которых у всех на устах.
 А что до мест погребений — стены их разрушены.
 И мест этих нет как не бывало.
 Никто не приходит оттуда, чтобы поведать нам о их пребывании,
 Чтобы укрепить наши сердца,
 Пока вы не отправитесь в то место, куда они ушли.
 Заставь же свое сердце забыть об этом!
 Следуй сердцу своему, пока ты жив!
 Возложи мирру на твою голову,
 Оденься в тонкие ткани,
 Умашайся прекрасными, истинными мазями богов,
 Умножай еще более свои наслаждения,
 Не давай своему сердцу огорчаться,
 Следуй желанию его и благу твоему,
 Совершая дела свои на земле согласно велению твоего сердца,
 И не печалься, пока не наступит день плача по тебе!
 Не слушает ведь жалоб тот, чье сердце не бьется,
 И плач не вернет никого из могилы.
 Итак, празднуй радостный день и не печалься,
 Ибо никто не уносит добра своего с собой,
 И никто из тех, кто ушел туда,
 Еще не вернулся обратно!³⁶

Аналогичные мысли отражены и в другом, не менее известном тексте, возникшем около того же времени, — в „Беседе разочарованного со своим духом“, представляющем диалог стремящегося к смерти под тяжестью земных невзгод человека с его духом, который, сомневаясь в загробном существовании, советует, как и „Песнь арфиста“, пользоваться жизнью: „Если ты вспомнишь о погребении — это горе... Это исчезновение человека из его дома!.. Не выйдешь ты больше наружу, чтобы увидеть солнце! Строившие же из гранита, воздвигавшие в пирамиде залу прекрасную искусной работой, (то) когда строители умерли — жертвенники их пусты, как и у бедняков... Послушайся меня!.. Проводи веселый день, позабудь печаль!..“



Однако отношение автора „Беседы“ к переживаемому периоду иное, и исход он предлагает другой — не веселиться надо, закрыв глаза на все окружающее, а умереть — таков вывод людей, внезапно лишенных привычного высокого положения и удобной обстановки обеспеченной жизни:

Смерть стоит передо мною сегодня подобно выздоровлению,
подобно выходу после болезни.

Смерть стоит сегодня передо мною подобно аромату мирры,
подобно сидению под навесом в ветреный день.

Смерть стоит передо мною сегодня подобно аромату лотоса,
подобно сидению на берегу опьянения.

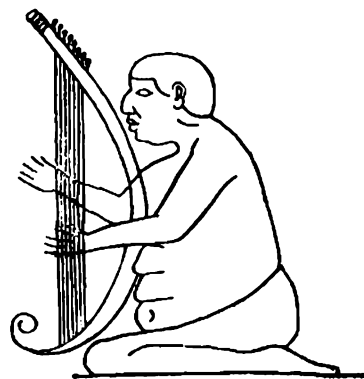
Смерть стоит передо мною сегодня подобно удалению бури,
подобно возвращению человека из похода к дому своему.³⁷

Скептицизм, отразившийся в „Песне арфиста“ и словах духа в „Беседе“, встречал резкий отпор со стороны жречества и верхушки рабовладельческой знати. Не только в словах самого „разочарованного“, принадлежавшего к этой верхушке, отстаиваются именно традиционные верования, — явный спор с вольномыслием звучит и в упомянутом выше „Поучении гераклеопольского царя Ахтоя-Уахкара своему сыну Мерикара“, где царь говорит: „Поколения людей проходят... Почитай бога на его пути!.. Душа идет к месту, которое она знает. Укрепи твое жилище на Западе (то есть гробницу. — М. М.), украшай твое место в некрополе, как праведник, как творящий истину. В этом — успокоение людских сердец...“³⁸

В „Поучении“, таким образом, утверждается посмертное существование души и необходимость сооружения прочных гробниц и совершения обрядов.

Однако эта полемика, приглушив широкое распространение элементов свободомыслия, не могла их истребить: „Беседу разочарованного со своим духом“ продолжали переписывать в Среднем царстве.

Подобные явления имели существенное значение для формирования идеологии египетского общества, и в частности для известного роста индивидуалистических стремлений. Новое объединение Египта не восстановило прошлого полностью, общественные условия изменились, возросла самостоятельность местных центров, увеличилась роль средних слоев населения, развилась городская жизнь. Поиски более конкретных знаний в период Среднего царства привели к ряду открытий в области математики и медицины, к явному росту реалистических тенденций в литературе и искусстве. Такой шедевр египетской литературы, как „Синухет“, являлся повестью без единого фантастического эпизода: в нее вкрап-



85. Певец Неферхотеп.
Деталь стелы. Известняк

лены образцы гимнов, царских посланий, а начало кажется списанным с автобиографической надписи любого вельможи. Характерно, что в литературе теперь впервые в качестве героев появляются люди низших классов, причем в одной из сказок именно неджес (то есть простой горожанин) Деди оказывается наиболее мудрым и добрым по сравнению с фараоном, его сыновьями, мудрецами и вельможами.

Принципиально новые эстетические задачи, отмеченные нами в искусстве Среднего царства, были вызваны, таким образом, общим ходом развития культуры данного периода. Не случайно одним из наиболее ярких образов на стенах Среднего царства является созданный художником Репсенебом образ знаменитого певца Неферхотена, играющего на арфе и поющего один из вариантов „Песни арфиста“ (*рис. 85*).³⁹ В свете всего сказанного становится понятной и роль местных центров в развитии реалистических стремлений, которые нашли свое завершение в творчестве замечательных мастеров следующего, XIX в. до н. э.

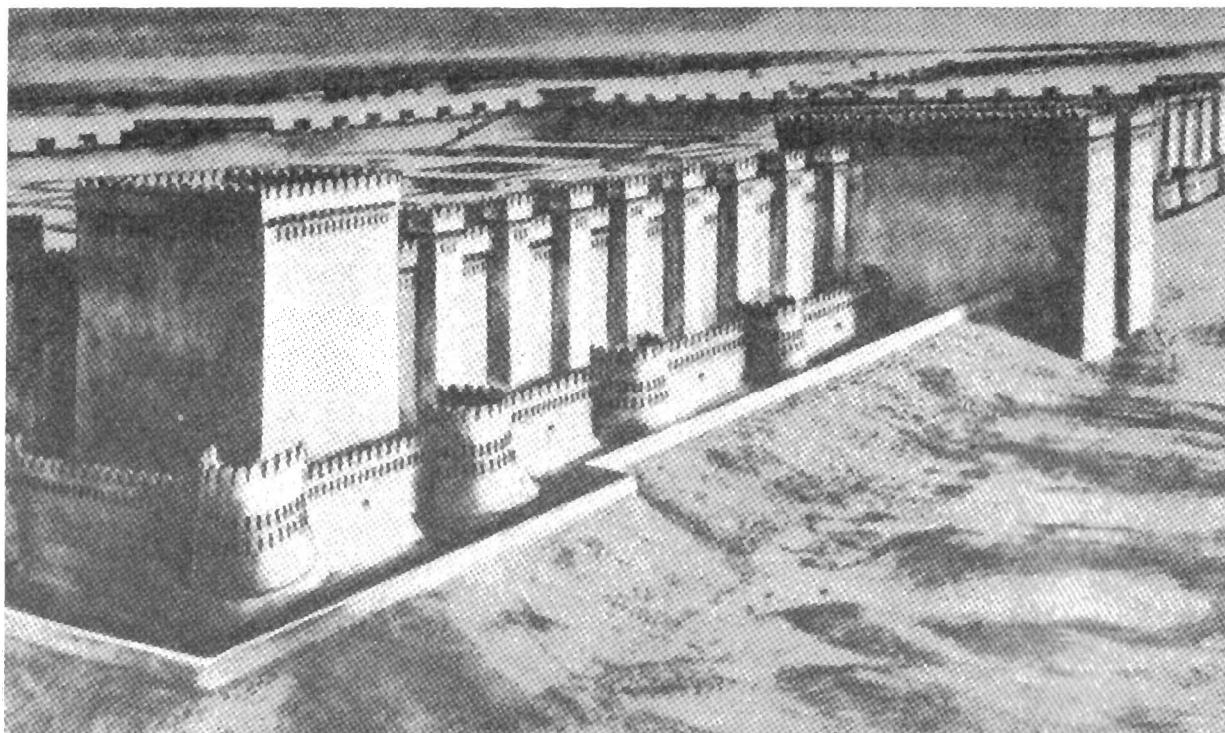
ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ СРЕДНЕГО ЦАРСТВА

(XIX—XVIII вв. до н. э.)



Историческая обстановка в Египте XIX в. до н. э. была во многом иной, чем в начале Среднего царства. К этому времени положение местной знати и ее взаимоотношения с фараонами уже значительно изменились. В результате ряда мероприятий, проводившихся первыми фараонами XII династии, самостоятельность номархов к началу XIX в. до н. э. была в известной степени подорвана, и они уже не могли играть прежней роли.

Одним из таких мероприятий было воспитание наследников правителей номов при царском дворе. Этим достигались сразу две цели — с одной стороны, юноши были своего рода заложниками на случай непокорности отцов; с другой стороны — придворное воспитание изменяло политические взгляды будущих номархов и внушало им представление о закономерности центральной роли фараона в государстве. Проведя детство и юность в столице, молодые номархи стремились и у себя на родине насаждать воспринятые при дворе вкусы. Это подражание не могло пройти бесследно для местного искусства. Строя гробницы и сооружая статуи в своих областях, номархи пытаются теперь отразить в этих произведениях соответствующие образцы придворного искусства. Так, в противоположность реалистическим изображениям в гробницах Сенби и его сына Уххотена, номархов Киса в начале XX в. до н. э., росписи гробницы внука Уххотена, также Уххотена, номарха времени Аменемхета II, несмотря на высокое качество выполнения, сделаны уже в стиле официального искусства.¹



86. Крепость Семнэ. Реконструкция

Однако это происходило не везде и не сразу, и ряд памятников продолжает сохранять прежнее реалистическое направление местных мастерских.

Процесс постепенного укрепления царской власти при Аменемхете II и Сенусерте II привел к тому, что преемник последнего, Сенусерт III, встал во главе достаточно прочно объединенного государства. Ряд мероприятий хозяйственного значения, в частности дальнейшее расширение ирригационных сооружений и победоносные войны, не только способствовали обогащению и царя и его вельмож, но и укрепляли личный авторитет фараонов и престиж династии. Властный, энергичный правитель, Сенусерт III был и способным полководцем. При нем была окончательно завоевана Нубия до второго порога, совершались удачные набеги на Сирию (*рис. 86*).

В Семнэ, Бигэ, Арейке, Амада, Миргиссэ, Бухене — повсюду внутри крепостных укреплений Нубии найдены остатки храмов, возведенных фараонами-завоевателями. Сооружение храмов, статуй и памятных стел имело совершенно определенную цель, о которой прямо говорит Сенусерт III в надписи на стеле рядом с его статуей в Семнэ: „Я утвердил мою границу к югу от отцовской. Воистину, тот трус, кто побежден на своей границе! И каждый сын мой, который сохранит эту границу, которую установило мое величество, он — сын мой... тот же, кто оставит ее и не будет сражаться за нее, он не сын мой...“

Вот мое величество приказало воздвигнуть статую моего величества на этой границе, которую установило мое величество, для того, чтобы вы процветали благодаря ей, и для того, чтобы вы сражались за нее!*²

Военные успехи Сенусерта III были воспеты придворными поэтами, а впоследствии он был обожествлен царями XVIII династии, и его культ процветал в храмах, построенных в крепостях покоренной Нубии.

Аменемхет III продолжал в основных чертах политику отца. Владычество Египта в завоеванных областях было укреплено, велась в больших масштабах разработки каменоломен и россыпей, и, что самое существенное, были завершены крупнейшие ирригационные работы в Фаюме. В результате укрепления царской власти дворы номархов все более и более утрачивали прежнее значение. Интересы знати теперь сосредоточивались при дворе царя, и вельможи именно здесь стремились создать себе удачную карьеру. Современник Аменемхета III хранитель печати Схотепибра так говорит в своей заупокойной надписи:

Прославляйте царя Нимаатра, * живущего вечно внутри ваших тел,
Возвеличьте его в ваших сердцах,
Он — знание в сердцах,
Его глаза прослеживают каждого,
Он — солнце, видящее лучами своими,
Он освещает Обе Земли лучше, чем солнце.
Он дал Египту процветать лучше, чем Нил.
Он кормит идущих его путем...
Бейтесь за его имя,
Клянитесь его клятвой,—
И вы будете свободны от забот,
Ибо благоден любимый царем,
Но нет гробницы для врага его величества,
И тело его будет брошено в воду.³

Эта надпись сохранилась на заупокойной стеле Схотепибра из Абидоса, весь большой текст которой почти дословно списан с надписи современника Сенусерта I вельможи Ментухотепа. Самим Схотепибра вставлено только приведенное обращение к его современникам, характерное как раз для того периода, в котором он жил.

Изменение общей обстановки, естественно, отразилось и в области искусства. Теперь центром художественной жизни страны стал двор фараона, и именно здесь работали лучшие мастера.

Для уровня египетского искусства того или иного периода всегда показательны памятники архитектуры. С течением времени, по мере укрепления царской власти, усыпальницы фараонов Среднего царства приобретают все большие масштабы и завершаются

* Аменемхет III.

великолепным заупокойным сооружением Аменемхета III в Хаваре (Фаюм), необычным по замыслу, размерам и оформлению памятником.

Примечательным является уже самый выбор места для постройки гробницы. Еще Сенусерт II, поставивший свою пирамиду в современном Лахуне, то есть там, где были сосредоточены важнейшие шлюзы Бахр-Юсуфа, подчеркнул этим огромное значение, которое фараоны XII династии придавали Фаюму. При Аменемхете III сооружение огромной оросительной системы шлюзов закончилось. Меридово озеро стало резервуаром нильских вод, и в то же время благодаря осушению земель около него были получены новые плодороднейшие поля. В соответствии с тем вниманием, которое уделял Аменемхет III работам в Фаюме, он и свою пирамиду построил в центре этой области.

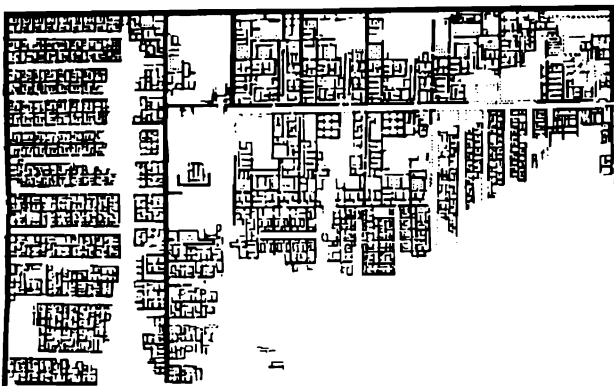
Пирамида, сложенная из кирпичей и облицованная плитами известняка, имела интересную систему расположения внутренних ходов, придуманную для того, чтобы обеспечить сохранность царской мумии. Начинаясь от входа длинная лестница приводила в глухую комнату с подвижными плитами в потолке, через которые можно было проникнуть в коридор, устроенный только для того, чтобы ввести в заблуждение вора, так как этот коридор оканчивался тупиком. Настоящий же ход из комнаты шел в совершенно ином направлении и приводил в следующую комнату с подвижными камнями в потолке. Таких комнат было три. В коридоре, который соединял последнюю из них с погребальной камерой, было устроено новое препятствие: в полу его находились два ложных колодца.

Погребальная камера была высечена целиком из огромной глыбы желтого кварцита и прекрасно отполирована. В длину она имела 6,71 м, в ширину — 2,44 м, в высоту 1,83 м; толщина стенок была около 60 см. Камера была вставлена в колодец, вырубленный в скале. Дверей она не имела, и проникать в нее можно было только через потолок, состоявший из трех камней, самый большой из которых, весом около 175 килограммов, был подвижной. Над камерой был устроен свод из массивных известняковых балок свыше 2 м толщиной, поверх свода возведена кирпичная арка, а выше начиналась кладка самого здания пирамиды.

У восточной стены пирамиды по обыкновению был расположен заупокойный храм — наиболее грандиозный из всех заупокойных царских святилищ. В храме было очень много помещений; впоследствии греки назвали его Лабиринтом (по тронному имени Аменемхета III — Нимаатра, в греческом произношении — Лабира). Описания храма сохранились у ряда греческих и римских авторов, считавших обязательным во время своих путешествий по Египту осмотреть Лабиринт как одну из важнейших достопримечательностей страны. „Я видел его и нашел, что он выше всякого описания“, — пишет Геродот. „Действительно, если бы собрать вместе все эллинские укрепления и другие сооружения, то оказалось бы, что они стоили меньше труда и денег, нежели Лабиринт... Лабиринт превосходит самые пирамиды. Это двенадцать крытых зал, порталами своими расположенных одна против другой и соединенных между собою в одно помещение; шесть зал

обращены на север, а шесть на юг. Снаружи они окружены общей стеной. Покои в Лабиринте двоякого рода, одни подземные, другие на поверхности земли над первыми; всех покоев три тысячи, по полторы тысячи в каждой половине. Покои наружные мы видели сами, ходили по ним, рассматривали их и на основании этого говорим о них, тогда как о покоях подземных мы узнали только по рассказам. Египетские сторожа ни за что не хотели показывать их нам, потому что, говорили они, там помещаются гробницы царей, соорудивших Лабиринт, и священных крокодилов. Таким образом, о подземных покоях мы говорим по слухам, а наружные, превосходящие дела рук человеческих, мы осматривали сами. Действительно, переходы через покои и извилистые повороты от одной залы до другой, исполненные разнообразнейшего великолепия, представляли тысячи чудес, когда, бывало, переходишь из залы в покои, из покоев в коридоры, из коридоров в другие покои, из этих покоев в новые залы. Крыша над всеми помещениями, равно как и стены, сделана из камня; на стенах в изобилии рельефные изображения; каждая зала снабжена кругом колоннами из кусков белого камня, отлично сложенных. К тому самому углу, где кончается Лабиринт, тесно примыкает пирамида в сорок сажен вышиною⁴.

Страбон, посетивший Лабиринт пять веков спустя, пишет следующее: „Тут же есть здание Лабиринта, похожее на пирамиду, и находящаяся подле него гробница царя, соорудившего Лабиринт. Подле правого входа в канал, именно на расстоянии тридцати или сорока стадий вверх, находится площадь, имеющая форму стола; на ней помещаются деревья и большой дворец, состоящий из такого количества царских помещений, сколько прежде было округов; именно столько там зал, окруженных колоннами и соединяющихся одна с другой; все они размещены в один ряд и у одной стены, перед которой все дворцовые залы идут как одна длинная стена, а ведущие в залы пути идут с противоположной стороны. У входов в залы находятся в большом числе длинные крытые ходы, соединяющиеся между собою извилистыми путями, так что ни вход в какую бы то ни было залу, ни выход из нее невозможен для постороннего человека без проводника. Замечательно, что крыша каждого помещения состоит из цельного камня, равно как крытые ходы покрыты в ширину монолитными, чрезвычайной величины плитами, причем нет нигде ни дерева, ни другого какого-нибудь материала. Взошедши на крышу, не очень высокую, так как дворец всего в один этаж, можно видеть каменную равнину, покрытую большими камнями; глядя отсюда по направлению к залам, видишь их в один ряд на двадцати семи монолитных колоннах. Самые стены сложены из камней не меньших размеров. В конце этого здания, занимающего пространство больше стади, помещается гробница, четырехсторонняя пирамида, каждая сторона которой имеет четыреста футов ширины и такую же высоту... Говорят, что такое количество зал было сделано в Лабиринте потому, что по требованию обычая все округи в лице знатнейших своих представителей сходились сюда со своими жрецами и жрицами для совершения жертвоприношений и преподнесения богам даров, а также для решения важнейших дел. Каждый округ занимал отведенное ему особое помещение“⁵.



87а. Город Кахун. План

Диодор, описывая свои впечатления от поездки в Египет, также восхищается знаменитым памятником и говорит, что это „здание, известное под именем Лабиринта, менее удивительное по величине работы, чем по неподражаемому искусству, развернутому во всей его конструкции; так как после того, как в него входили, выйти

оттуда было трудно без помощи опытного проводника“.⁶

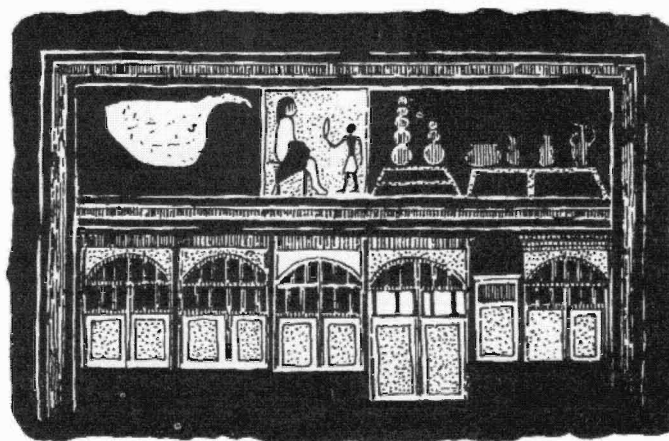
Несмотря на плохую сохранность и на все недостатки сравнительно кратких археологических изысканий, произведенных на территории Лабиринта, все же можно сказать, что раскопки подтвердили описания Геродота и Страбона.

Лабиринт занимал огромную площадь в 72 000 кв. м. Это было здание, окруженное колоннадой и состоявшее из множества разнообразных помещений — залов, молелен, коридоров, кладовых. Архитектурное убранство Лабиринта почти исчезло. От многочисленных колоннад до нас дошли только незначительные обломки каннелированных колонн; такие же фрагменты сохранились от бесчисленных рельефов, украшавших некогда стены.

В числе скульптур найдено много статуй божеств Фаюма — крокодила Себека и богинь Меридова озера, что было связано с общим значением этой области в экономической политике фараонов XII династии. В молельнях второго поперечного зала, видимо, стояли наосы красного гранита, в каждом из которых находились высеченные из того же куска камня фигуры царя и бога. Было много и других скульптур из различных пород камня. В каменоломнях Вади Хаммамат сохранились надписи начальника работ Мери и царского строителя Сенусерта, которые руководили работами по добыче соответствующих глыб для изготовления десяти статуй, изображавших Аменемхета III сидящим на троне и предназначенных для заупокойного ансамбля в Хаваре. Каждая из этих статуй имела в высоту 2,5 м.⁷

Недалеко от пирамиды и Лабиринта, на месте современного Биахму, в самой северной части отнятых от вод Мерида новых плодородных земель, были поставлены колоссальные статуи Аменемхета III.⁸ На огромных массивных пьедесталах в форме усеченных пирамид высотой свыше 6 м возвышались гигантские монолитные статуи фараона из желтого, блестяще отполированного кварцита, достигавшие 11,7 м в высоту; общая высота этих колоссов с пьедесталами равнялась 18 м. Во время разлива пьедесталы частично заливала вода, и статуи казались сидящими среди озера.

Эти памятники еще стояли во времена Геродота и Диодора. Геродот, видевший их как раз в период наводнения, пишет: „...почти посредине озера стоят две пирамиды, поднимающиеся над поверхностью воды на пятьдесят сажень и на столько же сидящие под водой; на каждой из них помещено по колоссальному каменному изображению, сидящему на троне“.⁹



Сравнение заупокойных ансамблей Сенусерта I и Аменхета III показывает ряд принципиальных изменений. Обращают внимание иные взаимоотношения отдельных зданий комплекса. Масштабы заупокойного храма Аменхета III резко увеличиваются, поскольку он приобретает гораздо большее значение, нежели это было раньше, не только как место почитания умершего фараона, но, и это в первую очередь, как центр общегосударственного культа обожествленного владыки Египта. В этой же связи и в полном соответствии с теми изменениями, которые произошли к этому времени и в царской монументальной скульптуре, находится и сооружение двух колоссальных статуй Аменхета III в Биахму. Вынесенные за стены храма, статуи фараона высились как самостоятельные гигантские памятники, прославляющие его силу и мощь.

Отличительной чертой стиля Лабиринта была его монументальность, чему способствовало применение больших плоскостей каменных монолитов для перекрытий архитравов, а также ряды монолитных колонн. Несмотря на неполноту наших сведений, можно с уверенностью сказать, что многочисленные колоннады являлись одной из характернейших особенностей художественного оформления Лабиринта, что стояло в связи с общим ростом применения колонн в архитектуре Среднего царства.

От рассматриваемого периода до нас дошел интересный материал по гражданской архитектуре. Около места сооружения каждой пирамиды обычно возникали целые города; в них жили ремесленники, обслуживавшие строительство пирамиды, персонал, руководивший этим строительством, а также вельможи двора во время наездов фараона, который периодически осматривал постройку своей будущей усыпальницы.

Особенно интересны результаты раскопок такого „пирамидного города“ около пирамиды Сенусерта II (рис. 87а). Он назывался Хетхетеп-Сенусерт и расположен на месте современного Кахуна в долине у нижнего храма, который стоял в начале дороги к пирамиде.

Массивная стена делила город на две части. В восточной находился дворец, караульные помещения, большие дома знати, склады и несколько улиц с домами меньшего размера. В западной же части города, за стеной, ютились домики ремесленников.

Дворец был расположен на холме, значительно выше других зданий. Непосредственно от входа, направо, находилась комната привратника, за которой, из квадратных сеней, начинались три лестницы. Самая широкая из них, восточная, вела в парадные помещения дворца, две другие - в жилые комнаты. Стены комнат были оштукатурены и покрыты яркой росписью. Некоторые помещения имели деревянные (протодорические или пальмовидные) колонны, с каменными базами.

Дворец был расположен на холме, значительно выше других зданий. Непосредственно от входа, направо, находилась комната привратника, за которой, из квадратных сеней, начинались три лестницы. Самая широкая из них, восточная, вела в парадные помещения дворца, две другие - в жилые комнаты. Стены комнат были оштукатурены и покрыты яркой росписью. Некоторые помещения имели деревянные (протодорические или пальмовидные) колонны, с каменными базами.

У подножия холма были помещения для дворцовой стражи. Вдоль улицы, отходившей от дворца, были расположены пять больших участков с жилищами виднейших вельмож. Каждый участок занимал площадь размером в $41,4 \times 59,4$ м, и на нем было около семидесяти помещений. Все дома были выстроены по одному плану, из кирпича-сырца, с каменными косяками и дверьми с полукруглыми арками; потолки были деревянные бревенчатые или кирпичные сводчатые. На улицу выходила глухая стена с одним входом, от которого шел длинный открытый проход мимо кухонного дворика, кладовых и других служебных помещений, в глубь участка, где лежал большой двор. На этот двор выходил зал, занимавший всю длину северного фасада дома и отделенный от двора колоннадой. За ним находился второй зал и главная приемная комната дома — центральный зал с четырьмя колоннами. В глубине дома были расположены жилые комнаты, в том числе женская половина с особым колонным залом. В комнате хозяина дома имелся большой каменный бассейн.

Помимо пяти богатых домов у северной стены, еще три стояли в южной части города. За ними находились улицы, с жилищами значительно меньших размеров, в шесть-семь комнат. Здесь были обнаружены фрагменты очень интересных росписей, изображавших какие-то здания, а также различные сценки (*рис. 87б*).¹⁰

Дома рабочих в западной части города представляли собой резкую противоположность. Они состояли вместе с дворами из четырех помещений. Кровли были плоские, и на них снизу вели лестницы.

Улицы были устроены слегка наклонными к середине, где находились выложенные камнем стоки.

Раскопки „пирамидного города“ на месте современного Кахуна дали чрезвычайно важные сведения о городе периода Среднего царства, о характерных различиях жилищ бедняков и знати.

Развитие придворной скульптуры в течение XIX в. до н. э. шло по тому же направлению, которое мы отметили выше. Начавшееся еще при Аменемхете I и Сенусерте I постепенное преодоление сковывавших искусство канонов, санкционированных авторитетом религии и двора, и овладение новыми художественными формами, отвечавшими выдвинутому жизнью требованиям, продолжались в царствование Аменемхета II. Успешному развитию такого течения в официальном искусстве содействовал и расцвет реалистических тенденций в местных художественных центрах первой половины Среднего царства.

Показательна в этом отношении голова сфинкса Аменемхета II. Здесь уже явственно чувствуется мускулатура лица, прекрасно сделаны щеки, нижние веки, складки около носа и губ. Глаза глубже сидят в орбитах, и, что особенно важно, брови, хотя все еще условно рельефны, тем не менее уже не вытянуты параллельно линии платка, а спускаются вниз к углам глаз, подчеркивая глазные впадины.

Дальнейшее развитие того же направления видно и на ряде статуй следующего фараона — Сенусерта II, с большой определенностью воспроизводящих индивидуальные

ин. Голова статуэтки Сенусерта III. Обсидиан





89. Голова сфинкса Аменемхета III. Гранит

черты лица фараона: широкое лицо с выдающимися скулами, невысоким лбом, сравнительно узкими глазами и полными щеками. Здесь уже отсутствует трактовка бровей в виде условных рельефных полос.

Несколько дольше сохраняют прежнюю трактовку скульптуры цариц, как это видно по статуям жены Сенусерта II Неферт. Однако и здесь мускулатура лица проработана гораздо внимательнее. Особенно хорошо выполнены губы. Необходимо отметить парик Неферт, разделенный на две крупные пряди и перевитый лентами; эти пряди обрамляют лицо женщины и заканчиваются на груди спиралями, концы которых обернуты вокруг крупных блях. С этого времени такой парик становится характерной женской прической Среднего царства и сохраняется в иконографии богини Хатор.

Расцвет придворного искусства наступает при Сенусерте III, портретные статуи которого являются (за исключением разве бюста Анххафа) непревзойденными шедеврами египетского реалистического портрета. Самым замечательным из этих памятников является голова небольшой статуэтки из обсидиана (Метрополитэнский музей) (*рис. 88*).¹¹ Созданная рукой неизвестного гениального мастера, эта голова представляет собой великолепный образец творчества придворных скульпторов второй половины Среднего царства. Мы не найдем в этом лице ни одной черты старого канона. Все здесь индивидуально и портретно: глаза, поставленные наклонно и глубоко сидящие в орбитах, большой нос, выдающиеся скулы, крупный властный рот со слегка опущенными углами губ. Мастер смело передает морщины, глубокие складки кожи; прекрасно проработан весь костяк лица. Игра света и тени чрезвычайно усилена и является характернейшей особенностью всего стиля.

Очень близки к этой голове статуи Сенусерта III из черного гранита, происходящие из Дейр эль-Бахри.¹² В особенности интересна статуя с двумя морщинами на лбу.¹³

Другая группа портретных голов Сенусерта III была найдена в Медамуде. Отмеченные выше стилистические особенности выражены на некоторых из этих голов еще сильнее. Игра света и тени дана резче, все черты лица еще более выразительны. Фараон изображен здесь в старческие годы с похудевшим, осунувшимся лицом и еще ниже

опустившимися углами рта; особенно подчеркнуты мешки под глазами.¹⁴

Наоборот, на одной из статуй, найденной также в Медамуде, Сенусерт показан еще молодым и полным сил, с лицом без морщин и крепко сжатыми губами.¹⁵ Также сильным и цветущим показано лицо Сенусерта III, изображенного в виде сфинкса.¹⁶ Эта голова является одним из лучших памятников придворной скульптуры времени Сенусерта III. Моделировка лица проведена здесь с удивительной тщательностью, показывающей полную свободу, с которой скульптор владел своим материалом. Прекрасная полировка завершает общее впечатление от этого памятника, созданного резцом первоклассного мастера.

Очень интересно появление реалистически трактованных голов на колоссальных статуях царя, украшавших храмы, примером чего может служить колосс из Карнака, сделанный из розового гранита и достигающий 3,15 м в высоту.¹⁷ Статуй, изображающих Аменемхета III, сохранилось также сравнительно немало, причем среди них есть памятники исключительно интересные. Наиболее ранним портретом этого фараона следует считать известняковую статую, найденную развалинах знаменитого Лабиринта в Хаваре (Каирский музей). Аменемхет представлен здесь еще совсем юным.¹⁸

Ряд портретов, изображающих Аменемхета III в более зрелые годы, в стилистическом отношении продолжает развивать тип реалистического царского портрета, который бы создан в предыдущие десятилетия. В этом направлении выполнены знаменитые сфинксы из Таниса (*рис. 89*), впервые определенные как портреты Аменемхета III В. С. Голнищевым,¹⁹ а также статуи Эрмитажа (*рис. 90*)²⁰ и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. К этим же памятникам примыкают и статуя Аменемхета III из Мифареса и известная группа из Таниса.²¹

Несколько в ином плане сделана прекрасная голова из зеленого шифера (Берлинский музей), принадлежащая к лучшим произведениям египетской скульптуры.²²

Однако, несмотря на реализм трактовки, портреты Аменемхета III уже несколько отличаются от портретов Сенусерта III. Мы не найдем здесь ни тех резких линий и глубоких впадин, ни необычайной по силе игры света и тени, которыми так отличаются



портреты Сенусерта III. На смену произведениям, дышащим всей силой увлечения формами, впервые воплощенными в жизнь после долгих и упорных поисков, теперь создаются вещи, в которых чувствуется спокойная уверенность в правильности найденного. Как и раньше, лицо несомненно портретно, с выступающими скулами, выразительным энергичным ртом и крупным носом. Так же правильно поставлены глаза, прекрасно проработаны веки, брови, складки кожи на щеках, около глаз и губ.

Однако образ решен менее страстно и остро, без подчеркнутого пафоса образов Сенусерта III. В полном соответствии с трактовкой памятников Аменемхета III находится и их великолепная отделка.

Статуи Сенусерта III и Аменемхета III отличаются от царских статуй начала Среднего царства не только реализмом, но и рядом иконографических черт.²³ Иными становятся теперь очертания и складки головного платка, контуры корон, новую форму приобретает урей. В противоположность прямым боковым линиям платка времени Сенусерта I, теперь эти линии становятся слегка выпуклыми (см. рис. 70); самый платок значительно увеличивается в размерах, и его боковые лопасти доходят почти до углов плеч. Благодаря этому голова приобретает большие размеры, что привлекает внимание зрителя к портретному лицу царя. Верхняя линия платка слегка изгибается у висков, височная идет теперь гораздо ниже, и углы начала складок у лба становятся значительно острее. Если при Сенусерте I височная линия упиралась в висок, то на статуях Сенусерта III и Аменемхета III она оканчивается почти над серединой глаза. Боковые лопасти платка также изменяют свою форму: они уже не так толсты на груди и не параллельны линии плеч, как это было в скульптурах начала Среднего царства, а прямо спускаются от сгиба на грудь, становясь очень тонкими к концам. Лобная полоса платка делается теперь узкой. Иначе трактуются и свернутые жгутом концы платка. Особенно существенно возвращение к распространенной в Древнем царстве тройной штриховке платка: со времени Аменемхета II до последних лет правления Аменемхета III опять появляются широкие полосы, обрамленные двумя узкими полосками. Так же передаются теперь и складки передника. Изменяются и формы корон. „Южная“ корона слегка вытягивается, и линии ее контура непосредственно переходят в линии контура лица. „Северная“ — приобретает характерный изгиб.

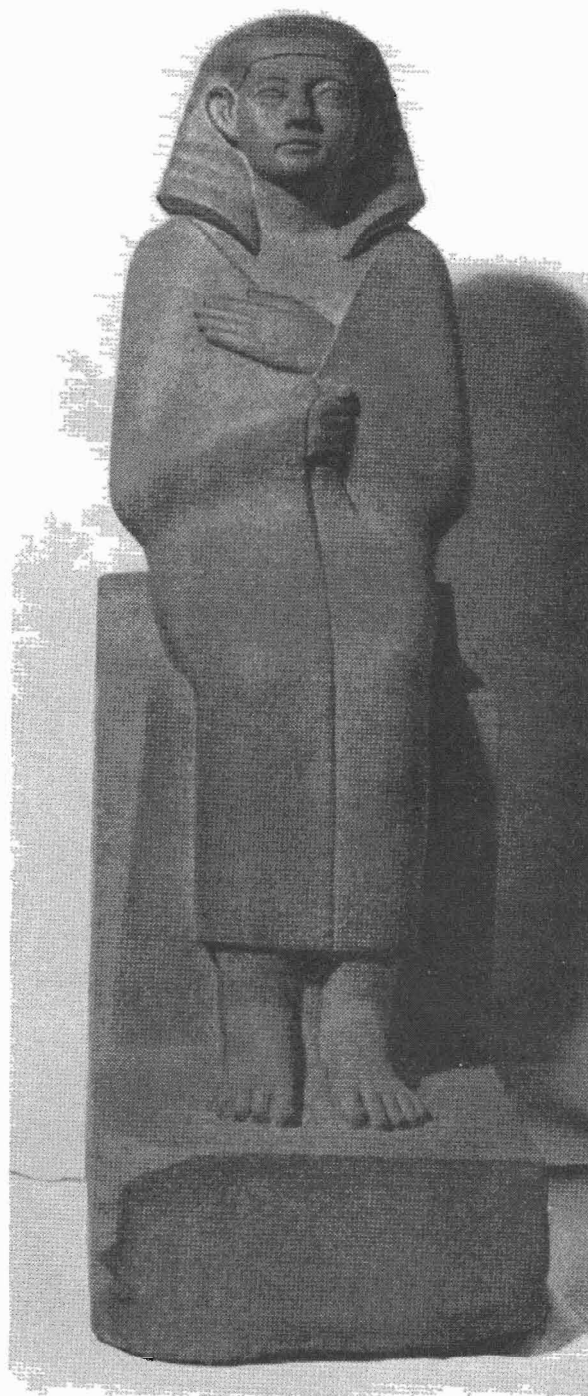
По-иному изображается урей: поднятая часть его шеи делается вытянутой и узкой, в противовес широкой и приземистой на изображениях уреев в начале Среднего царства, а хвост, лежавший ранее изгибами вверх по короне, теперь образует большую петлю или крутой изгиб около самой головки змеи.

В заключение обзора памятников официального искусства второй половины Среднего царства необходимо отметить появление статуэток царя, распростершегося перед богом, равно как и тот факт, что теперь и портреты цариц передаются с тем же реализмом, каким отмечены скульптуры фараонов. Это убедительно показывают статуи цариц конца XII династии (Берлинский музей, № 14475 и музей в Бруклине, № 56. 85).²⁴

Переходя к оценке искусства местных центров во второй половине Среднего царства, приходится отметить, что здесь начал чувствоваться известный спад. Стремление к подражанию образцам официального искусства, которое проникло в местные центры еще при Сенусерте II, продолжало расти. Постепенно эти центры утратили силу своей индивидуальности, и свежесть их творчества, сыгравшая такую большую роль для развития искусства Среднего царства в начале этого периода, к концу его уступила место типизации в скульптуре и стандарту в рельефе и росписи.

На смену интересным, отмеченным печатью своего собственного стиля местным произведениям XX в. до н. э. ко времени Аменемхета III появляется множество статуй и статуэток подчас очень хорошей работы, но индивидуальные черты уже не даны так отчетливо, как раньше. Характерным становится повторение на статуях частных лиц портретных черт правящего фараона.²⁵ Очень показательны в этом отношении найденные в храме Хскайба на острове Элефантина статуи номарха Хема и верховного жреца Хакауспеба.²⁶ Лицо Хема, современника Аменемхета II, близко к портретам последнего, тогда как на лице жреца, родившегося при Сенусерте III, передано суровое мрачное выражение, свойственное портретам Сенусерта III и Аменемхета III, причем мы видим здесь такие же глубокие морщины, такую же игру света и тени.

Однако в ряде центров продолжали создаваться и выдающиеся произведения, передававшие несомненные портреты частных лиц и выполненные с учетом дости-





92. Статуэтка Исиды с Гором. Медь

жений, накопившихся к этому времени и в официальном и в местном искусстве. Великолепным образцом мастерства сиутских скульпторов является статуя вельможи Хертихотепа из желтого песчаника (Берлинский музей, *рис. 91*).²⁷ Хертихотеп сидит, закутанный в большой плащ, который он придерживает одной рукой, и эта естественная поза хорошо гармонирует с реалистически переданным портретным лицом. Выразительно портретное лицо на сиутском саркофаге Хнумхотепа (Эдинбург).²⁸ Очень интересна и статуэтка начальника счета скота Сенусерт-Сенебефни; он сидит в привычной позе отдыха египтян — на земле, положив руки на колени; все тело облегает плащ.²⁹ Статуи этого типа, появляющиеся впервые в Среднем царстве, часто бывают трактованы суммарно, так что тело не ощущается сквозь одежду, шея бывает не

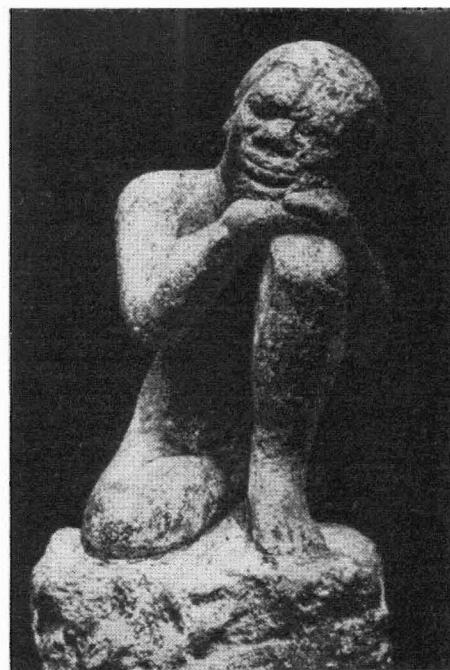
видна.³⁰ У статуи же Сенусерта-Сенебефни контуры тела даны достаточно четко, хорошо показана шея; лицо с тяжелыми веками, выступающими скулами и плотно сжатыми губами является прекрасным образцом реалистической скульптуры второй половины Среднего царства. Статуя происходит, видимо, из Мемфиса, судя по тому, что заупокойная молитва, написанная на статуе, обращена к мемфисскому божеству.

Высоким уровнем работы отличается и другая мемфисская скульптура — статуэтка Аменемхетанха, верховного жреца Птаха в Мемфисе (Лувр).³¹

Таким образом, столь характерные для искусства Среднего царства реалистические стремления во второй половине периода проявляются и в официальном и в местном искусстве.

Возраставшее внимание к передаче конкретных черт того или иного образа отразилось и в ряде произведений мелкой пластики; таковы статуэтки стоящего писца (ГМИИ) и писца Ири (Эрмитаж).³² Оно сказалось и в поисках новых поз, как мы видим на примере фигурок акробатов, и в дальнейшем развитии характеристики возраста изображаемых людей; таковы статуэтки старика (Итон), идущего старика с болезненно согнутой головой, чтеца, сидящего на корточках (ГМИИ).³³ Отмечаются этнические особенности — спящий негр (Копенгаген) (*рис. 93*), иноземная женщина с ребенком за плечами из гробницы Усери в Бени Гасане (Эдинбург),³⁴ социальное положение — идущие писцы (ГМИИ).³⁵ Усиливается стремление выразить чувства человека, образцом чего могут служить фигурка плакальщицы (Берлинский музей),³⁶ в порыве горя схватившейся одной рукой за голову, а другой — за щеку, и особенно статуэтки матерей с детьми. Прекрасно воспроизводит образ матери, нежно прижимающей к себе своего ребенка, небольшая скульптура

кормящей матери (Бруклин), отличающаяся непринужденностью позы и мягкостью трактовки, равно как аналогичная медная статуэтка царевны Себекнахт (тот же музей) и хорошей работы фигурка в Метрополитэнском музее.³⁷ Продолжает встречаться и известный нам издревле тип статуэтки матери, держащей ребенка, обхватившего ее талию своими ножками.³⁸ Такие статуэтки, как и раньше, помещались в гробницы с целью получения потомства, что подтверждается надписью на одной из них.³⁹ Наряду с ними в гробницах находят и нагие фигурки молодых девушек; некоторые из них, с разнообразными прическами, ожерельями, узким пояском из раковин на бедрах и тонко переданной татуировкой на молодом теле, очень изящны и хорошо передают облик тех певиц или музыкантш, которые описаны развлекающими фараона Снофру в одной из сказок этого периода. Интересна редкая жанровая группа — служанка, расчесывающая волосы своей госпоже, которая кормит ребенка.⁴⁰



С большим мастерством изображают теперь фигурки детей, образцами которых может служить деревянная печатка (Метрополитэнский музей) в виде сидящего на корточках нагого мальчика, приложившего палец к губам, или редкая фаянсовая группа (тот же музей), изображающая мальчика, который протягивает руки навстречу собирающемуся прыгнуть на него толстому щенку.⁴¹

Хороша и фигурка карлицы Иты (Лувр).⁴²

Показательно, что от рассматриваемого периода до нас дошли такие статуэтки божеств, которые с первого взгляда трудно отличить от изображений людей. Так, если бы на медной статуэтке Исиды с сыном Гором (*рис. 92*) (Британский музей)⁴³ не было надписи ее можно было бы счесть такой же кормящей матерью, статуэтки которых мы только что разбирали: та же поза, тот же заботливый жест, то же отсутствие скованности и неподвижности, характерной для последующих скульптур Исиды. В равной степени и статуэтку богини охоты и рыбной ловли Сехет-небет-хеб (Лейденский музей),⁴⁴ несущей в одной руке птицу, а в другой державшей, по-видимому, рыбу, можно отличить от фигурок обычных носительниц даров только по скульптурному иероглифу ее имени на голове.

Еще более живо, чем прежде, изображаются в период Среднего царства животные. Статуэтки ежа, обезьяны, мыши и особенно интереснейшие фигурки гиппопотамов (*рис. 95*) равно как показанные в росписях Бени Гасана собаки разных пород, свидетельствуют о тонкой наблюдательности и высоком мастерстве скульпторов и живописцев.⁴⁵

Среднее царство было временем высокого расцвета художественного ремесла. Усиление роли отдельных номов и общий рост городской жизни обусловили развитие художественного ремесла в различных местах страны. В значительной степени способствовало этому развитию и возросшее в результате захватнических походов богатство знати, а также усилившееся поступление золота, слоновой кости и ценных пород дерева.

В основном художественное ремесло Среднего царства продолжало развивать формы, найденные мастерами Древнего царства. Однако в целом ряде случаев мы встречаем новые формы, равным образом как и новые технические приемы.

В этом отношении необходимо учитывать ту роль, которую играли для художественного ремесла времени Среднего царства тесные сношения Египта с соседними странами — Сирией, Двуречьем, Критом. Находки египетских памятников в Сирии (Библос, Катна) и, наоборот, сирийских и вавилонских памятников в Египте (клад в Тоде)⁴⁶ показывают, каким живым был обмен между этими странами. Естественно, что близкое знакомство с изделиями иноземного художественного ремесла не могло пройти бесследно для египетских мастеров.⁴⁷

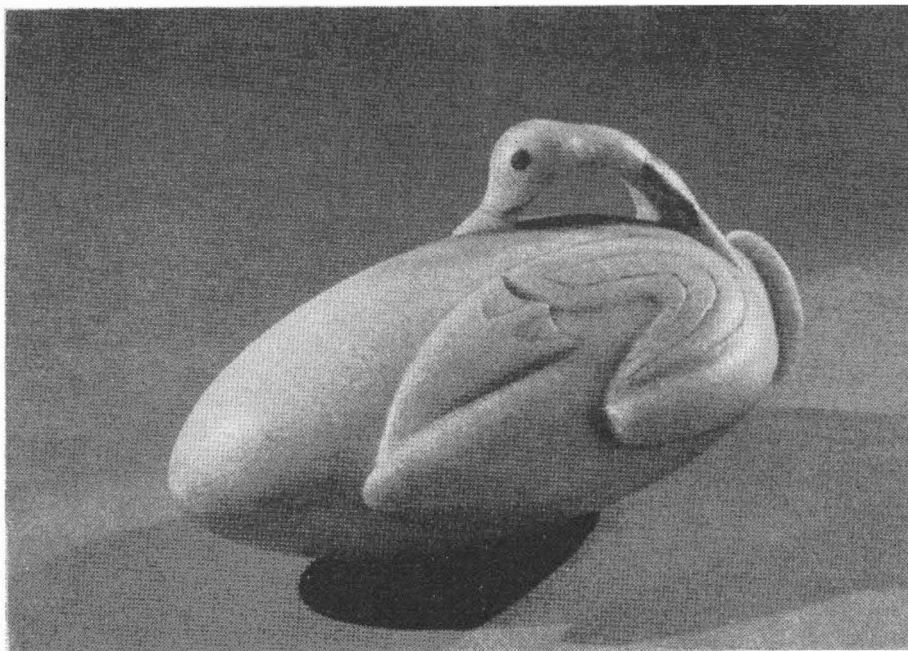
Как и раньше, большое место занимают всевозможные изделия из различных пород камней, которыми так богат Египет. Из камня, украшенного резьбой, делались столы, стулья, жертвенники. Из базальта, сиенита, порфира, сердолика, серпантина, шифера, алебаstra, мрамора, а также из обсидиана выделялись разнообразные сосуды для вина, масел, благовоний (*рис. 94*). Алебастр шел также и на изготовление подголовников.

Фаянсовые сосуды Среднего царства в ряде случаев отличаются высоким качеством поливы, блестящей и крепкой, ярких глубоких тонов, преимущественно синих, бирюзовых и зеленых. Для орнаментации применялась подглазурная роспись, чаще всего при помощи марганца. Очень интересны сосуды для цветов из розовой пористой глины, у которых верхняя часть покрыта голубой поливой с более темными волнистыми линиями, изображающими воду; нижняя же часть сосудов не покрывалась поливой, что способствовало сохранению свежести палитой воды.⁴⁸

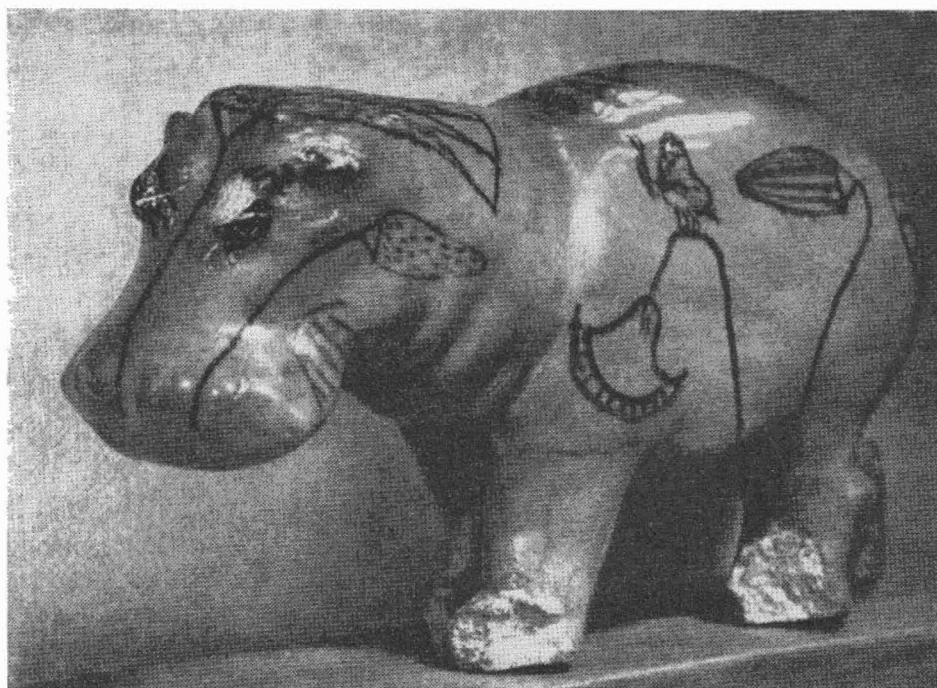
В большом количестве изготовлялась художественная мебель — стулья, столы, кровати, подголовники, сундуки. Мебель покрывалась тонкой резьбой и инкрустацией из слоновой кости и ценных пород дерева. До нас дошли прелестные ларцы с целыми наборами бытовых предметов. В ларце царевны Сатхаториунет, сделанном из эбенового дерева и инкрустированном золотом и слоновой костью, лежали великолепной работы бронзовое зеркало, украшенное золотом, сосуды для благовоний из обсидиана с золотыми оковками, серебряное блюдечко для румян и другие вещи.⁴⁹ Бронза и медь употреблялись на выделку оружия и различной ритуальной и домашней утвари — сосудов,⁵⁰ умывальных приборов, зеркал. Наиболее ценные экземпляры делались из золота и серебра.

Значительно развивается ювелирное мастерство. Особенно следует отметить широкое распространение выделки печатей. Традиционная для Древнего царства цилиндрическая печать выходит из употребления. Еще сохранявшие эту форму небольшие печати похо-

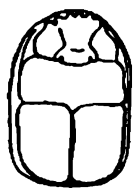
94. Сосуд в виде
утки. Ангидрит



95. Статуэтка
зготама. Фаянс



96. Типы скарабеев времени Среднего царства



А



Б



Б



Г



Д

дили скорее на цилиндрическую бусу; для их изготовления чаще всего применяется белый или серый стеатит, покрытый голубой или зеленой поливой. Взамен цилиндрической появляются печати в виде священного жука-скарабея,⁵¹ изготавливаемые из различных ценных камней. На оборотной стороне таких печатей обычно вырезывалось имя владельца, окруженное орнаментом, чаще всего спиралевидным (рис. 96).

Показательно, что и в этой области искусства во второй половине Среднего царства ведущими оказываются также придворные мастера. Найденные в Дашуре ювелирные украшения царевен дома Аменемхета III являются блестящим доказательством того исключительно высокого уровня, на котором стояло мастерство придворных ювелиров.⁵² Диадемы в виде венков или причудливых повязок, ожерелья из различных бус или золотых раковин, браслеты, подвески, нагрудные украшения в форме наосов (пекторали), застёжки, перстни, рукоятки кинжалов — все эти предметы, сделанные в разной технике из золота и украшенные вставками из самоцветов, стеклянных и фаянсовых паст, поражают изяществом, разнообразием форм и тщательностью работы.

Не менее замечательны украшения дочери Сенусерта II, царевны Сатхаториунет, найденные в ее гробнице в Лахуне, около пирамиды ее отца. Показательно нагрудное украшение из золота, инкрустированное лазуритом, бирюзой, сердоликом и гранатами; центр украшения занимает овал с именем фараона, которое по сторонам как бы охраняют два священных сокола, а снизу поддерживает бог вечности. Тонкость работы такова, что мастер употребил для инкрустации этой небольшой вещи, высотой менее 4,5 см, около 370 кусочков самоцветов! Очень интересен пояс царевны, состоящий из золотых, сердоликовых и бирюзовых бус в форме семян акации, между которыми на равных расстояниях нанизаны 8 крупных золотых полых раковин, в каждую из которых было запаяно по 4—5 шариков из сплава меди с серебром, и, таким образом, при каждом движении царевны и особенно во время пляски пояс слегка звенел.

Ювелиры в высокой степени обладали умением сочетать декоративность со строгостью рисунка, исключительной способностью скомпоновать отдельные детали орнамента в определенной рамке пекторали, застёжки или подвески. Из орнаментов были наиболее распространены всевозможные комбинации из лотосов и папирусов, розетки, фигуры священных животных и птиц и различные символические изображения.⁵³ Это богатство орнамента усиливалось разнообразием цветовой гаммы инкрустаций, а также и новым техническим приемом — зернью.

Наряду с ювелирными и другие придворные мастерские стояли на весьма высоком уровне. Сохранился посох Аменемхета III из цветного стекла, так искусно спаянный из отдельных стеклянных палочек, что его поперечный разрез дает имя фараона. Очень интересен великолепный обсидиановый сосуд с массивными золотыми оковками, на которых выгравирован картуш фараона Аменемхета III. Найденный в Библосе, этот сосуд, вероятно, составлял часть тех даров, которыми египетские цари обменивались с сирийскими правителями.

Таким образом, мы видели, что Среднее царство было важным и плодотворным периодом в истории египетского искусства. Наряду с творческой переработкой наследия Древнего царства, было создано много нового. Трехнефное построение зала с приподнятым средним проходом, пилоны, поставленные вне здания колоссальные статуи, рост реалистических тенденций и блестящее их проявление в передаче природы и образа человека, обогащение орнаментальных мотивов — таков был вклад мастеров Среднего царства в сокровищницу египетского искусства.⁵⁴

ИСКУССТВО XVII в. до н. э. И ФИВАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА XVI—XV вв. до н. э.



Характеристика общей исторической обстановки Египта в период между Средним и Новым царствами нуждается во многих уточнениях. Обстановка эта была сложна и насыщена событиями. Социальные волнения, а затем невиданное еще Египтом по масштабам и длительности нашествие чужеземцев — гиксосов привели к раздроблению страны на самостоятельные номы. Северная часть их прочно подпала под власть завоевателей; Фиваида же оказалась значительно счастливее и продолжала полусамостоятельное существование, что имело большое значение для ее дальнейшей истории.

Пути развития искусства в течение следующих после Среднего царства двух с половиной веков до сих пор еще не установлены с достаточной ясностью.

Уже годы правления XIII династии были периодом заметного упадка и экономического положения Египта, и его политической жизни. Придворное искусство этого времени внешне продолжало традиции предшествующих десятилетий. Колоссальные статуи царей и статуэтки частных лиц еще отличались хорошим исполнением, но от них веет холодным равнодушием повторений, лишенных живого содержания. Сдержанная сила и подлинное величие, которыми были полны портреты Сенусерта III и Аменемхета III, в памятниках фараонов XIII династии сменяются безразличием слабо охарактеризованных лиц. В частной скульптуре в основном продолжается, как и раньше, типизация, и лишь иногда встречаются произведения, напоминающие работы крупных мастеров предшествующих десятилетий.

Нашествие гиксосов, естественно, не могло не отразиться на общем развитии египетской культуры. Они принесли с собой много нового, в частности, военные технические новшества и, что было особенно важно, применение лошади. Гиксосы, в свою очередь, много взяли от Египта. Знакомство с многовековыми астрономическими наблюдениями египтян, с египетским календарем имело существенное значение для развития переднеазиатской науки. Из египетских писем был заимствован и так называемый синайский алфавит, без которого не было бы и алфавита финикийского.¹

Однако в целом гиксосское завоевание легло тяжелым бременем на Египет и явилось периодом длительного ослабления и экономического и культурного состояния страны.

Отсутствие свободных средств не позволяло сооружать крупные памятники и содержать большие художественные мастерские. Потеря традиций, знаний и навыков обусловила низкий художественный уровень, плохое выполнение надписей, ничтожные размеры гробниц местных египетских правителей. Даже в Аварисе — столице завоевателей — не было создано замечательных памятников. Гиксосские цари, подражая египетскому двору, приняли титулатуру фараонов и сохранили традиционные иконографические формы царских статуй, но эти скульптуры отмечены недостатком мастерства и по своему общему характеру чужды подлинно египетским памятникам.

Освобождение от власти гиксосов начали Фивы. Их правители, считавшие себя наследниками фараонов-фиванцев Среднего царства, всячески стремились сохранить древние традиции. Своей основной политической задачей они поставили полное изгнание чужеземных захватчиков из пределов долины Нила и восстановление единого египетского государства под управлением новой фиванской династии. Осуществление этой задачи началось только с XVI в. до н. э., когда Фивы, возвышавшиеся и крепнувшие с середины XVII в. до н. э., около 1600 г. до н. э. вступили в активную борьбу с гиксосами, возглавив союз номов Юга. Фиванские правители, уже носившие полную царскую титулатуру и образовавшие XVII династию фараонов, вступили в союз с Хмуну, всегда игравшим важную роль в стратегическом и экономическом отношениях. Гиксосам можно было противопоставить сильное войско, объединенное ненавистью к захватчикам, встречавшее повсюду широкую поддержку народа. Фараоны XVII династии лично принимали участие в боях; первым выступивший против гиксосов Секененра III пал на поле сражения. Ни временные неудачи, ни общие трудности освободительной войны не остановили победоносного наступления египтян. Последние отряды гиксосов были осаждены в их столице — Аварисе, после взятия которого страна полностью освободилась от двухвекового чужеземного ига. Египетские войска, преследуя гиксосов уже за пределами своей родины, вторглись в Сирию.

Такова была историческая обстановка, в которой развивалось египетское искусство времени XVII династии. Оно представлено немногочисленными произведениями; наибольшее число их дошло из Фив, а поэтому обзор искусства данного периода следует начать с фиванских памятников.

Естественно, что в условиях освободительной борьбы с гиксосами официальное фиванское искусство должно было в какой-то степени придерживаться прошлых традиций придворного искусства Фив. Например, царские гробницы по-прежнему сооружались в виде небольших пирамид. Сторона пирамиды в Бираби, которая, возможно, принадлежала фараону Камесу, равнялась всего 8 м. Эти пирамиды, сложенные из кирпича-сырца, были невелики, но так как грани шли под углом в 66—60° от уровня земли, то здание казалось высоким. Верхушки были из камня с вырезанными на них именами и титулами погребенного властителя. Перед такой пирамидой ставились два небольших обелиска (3,5—3,7 м в высоту).

Молельню для совершения заупокойного культа обычно или вырубали в скале, за пирамидой, или пристраивали к восточной стороне пирамиды, или изредка устраивали в самой пирамиде в форме длинной узкой комнаты, как это можно предполагать по кенотафу царицы Тетишери в Абидосе.² В глубине молельни ставилась стела. Погребальную камеру сооружали под пирамидой и в нее проникали или через шахту, или же по лестнице. Саркофаг обычно делали из алебаstra, но иногда вырубали и в скале. В каменном саркофаге помещался деревянный антропоморфный гроб с мумией. Гробы окрашивали в синий цвет, а крышки были обиты листовым золотом. Скульптурные лица деревянных саркофагов царей XVII династии очень интересны, ибо, несмотря на суммарность работы, они, несомненно, портретны.³ Это обстоятельство существенно потому, что ограниченный круг произведений не позволяет дать исчерпывающей характеристики придворной скульптуры XVII династии. Образцами таких скульптур могут служить две сходные статуэтки царицы Тетишери (в Британском и Каирском музеях) и статуя ее внука, царевича Яхмеса.

Царица Тетишери изображена сидящей на кубообразном троне с вытянутыми на коленях руками. На стенках трона вырезаны тексты заупокойных формул. Простое одеяние женщин Древнего и Среднего царств — узкое платье с лямками плотно облегает ее тонкую, точно детскую фигурку; на голове убор египетских цариц в виде священного коршуна с уреем на лбу. Волосы Тетишери были разделены по образцу причесок Среднего царства на три части — две обрмляют лицо (и здесь не видны из-под убора), а третья спускается вдоль спины. Лицо Тетишери, юное, почти детское, трактовано очень просто. Скульптор ограничился передачей общих очертаний лица, в известной мере индивидуальных, с широкой верхней частью, прямым носом и маленьким подбородком. Однако внутреннее содержание образа не раскрыто.

Аналогично трактована и статуя царевича Яхмеса, старшего сына фараона Секепенра-Тао и его жены, знаменитой царицы Яххотеп. Возможно, он погиб на поле битвы с гиксосами. О том, что сыновья сопровождали Секепенра-Тао в боях, говорит, в частности, надпись на бумеранге его сына царевича Туу: „царский сын Туу, следующий за господином своим по его стопам“.⁴ Во всяком случае, царевич Яхмес в свое время сыграл какую-то важную роль, так как его культ долго существовал в фиванском некрополе, наряду с культами виднейших царей и цариц.

97. Статуэтка вельможи Камеса. Гранит

Статуя изображает Яхмеса также на кубообразном троне, покрытом со всех сторон надписями, содержащими заупокойные молитвы и имена родных, посвятивших статую. На шее царевича надето широкое ожерелье, на бедрах — короткий передник. Прическа Яхмеса, с нашей точки зрения, очень интересна и заслуживает особого внимания: пряди локонов спереди резко срезаны; затем боковые пряди срезаны еще раз на уровне середины ушей и, наконец, так же резко срезаны еще немного ниже локоны вокруг всей головы. При взгляде на эту необычную прическу невольно вспоминаются характерные прически египетских воинов, также срезанные над лбом, около ушей и вокруг шеи и завитые в тугие мелкие локоны, как это хорошо известно по статуэткам и по мумиям египетских солдат.⁵ Такая прическа указывала на воинское звание Яхмеса. Его широкое лицо с крупным носом и толстыми энергичными губами, несомненно, портретно, но глубокого раскрытия образа и здесь нет.

В ином плане выполнена скульптура вельможи Камеса (Эрмитаж) (рис. 97).⁶ Эта статуя, сделанная из гранита, изображает Камеса на кубообразном сидении. На голове его надет убор такого типа, который будет потом широко распространен в виде тарика на статуях XVIII династии, но с той разницей, что у Камеса он не разделен на локоны и пряди и имеет скорее вид платка. Руки вельможи лежат на коленях, левая держит цветок лотоса. Босые ноги велики и толсты; мускулатура широких плеч и крепкой груди чрезмерно подчеркнута; вся фигура, приземистая и массивная, дышит мощью. Это впечатление усиливается общей



строгостью стиля статуи, отличительная черта которого — стремление к обобщенным плоскостям. В соответствии с этим находится и отсутствие внимания к деталям — головной платок не разделан, нет ни ожерелья, ни браслетов. Так же обобщенно трактовано и лицо статуи с резкими чертами, выдающимися скулами и крупным носом. Глаза с отмеченным зрачком хорошо поставлены, углы губ опущены, на щеках резкие складки.

По обеим сторонам сидения высечены заупокойные молитвы к богам Амону-Ра (правая надпись) и Осирису (левая надпись) с просьбой загробного обеспечения духа некоего Камеса, причем в правой надписи упомянуто и имя его матери, Себекиу, заказавшей статуэтку в память умершего сына.⁷

Можно было бы ожидать, что, несмотря на отдаленность и известную самостоятельность Фив, в какой-то степени следы гиксосского завоевания отразились и в фиванском искусстве. Менее тесно соприкасавшиеся с гиксосами, чем их северные соотечественники, фиванцы все же значительно чаще и ближе, чем это бывало раньше, встречались теперь с произведениями искусства и ремесла, созданными другими народами, и на искусство Фив не могли не оказать влияния цветущие культуры Сирии и Крита, сношения с которыми засвидетельствованы находкой там гиксосских памятников.

Однако эти влияния коснулись только фиванского художественного ремесла. Так, мчащиеся „летающим галопом“ звери на кинжале Яхмеса I, несомненно, связаны с искусством Крита, а совсем не египетский грифон на боевом топоре того же фараона по ряду признаков восходит к сирийским образцам, отразившимся, в свою очередь, и на критских памятниках.⁸ Предполагать, что эти вещи были привозными, нельзя: титулатура фараона на обоих предметах, декорировка рукояти кинжала головами богини Хатор, изображения бога Нила и богинь-покровительниц Северного и Южного Египтов на топоре — все это определяет несомненно египетское происхождение памятников. Наличие влияния чужеземного искусства именно на предметах вооружения не случайно: ведь египтяне больше всего позаимствовали от гиксосов в военном деле, и, изготавливая связанные с ним изделия, могли попытаться воспроизвести отдельные мотивы декорировки аналогичных иноземных предметов.

Продолжение же в официальных монументальных памятниках традиций искусства конца Среднего царства, обусловленное желанием подчеркнуть преемственность новой фиванской династии с предыдущими, исключало такие влияния на творчество придворных фиванских художников конца XVII и первой половины XVI в. до н. э.

Со вступлением на фиванский престол Яхмеса I, завершившего изгнание гиксосов из Египта и прославившего свое имя взятием Авариса, начинается один из наиболее интересных периодов египетской истории — время правления XVIII династии (XVI—XV вв. до н. э.).

Египет, сбросив иго двухвекового иноземного владычества, вновь стал сильным государством и достиг небывалой еще до сих пор мощи. За последним этапом изгнания гиксосов — осадой и взятием их столицы Авариса — последовал ряд победоносных похо-

дов в Азию. Уже Яхмес I сражался в Сирии, сын его Аменхотеп I дошел до Евфрата, а Тутмес I считал Евфрат своей северной границей. Походы же Тутмеса III надолго установили владычество Египта в Сирии и закрепили его роль мировой державы.

В результате этих войн соотношение сил в Передней Азии и долине Нила изменилось. Правители сирийских областей превратились в египетских данников, цари Вавилона теперь искали дружбу фараонов.

Внутреннее положение в Египте также изменилось. Фараоны первой половины XVIII династии, стремясь создать сильное централизованное государство, принимали ряд мер для ограничения власти начальников номов. Однако номархи сохраняли значение и как представители древних местных родов, и как жрецы богов своих номов. В то же время усилилась служилая знать, представители придворных и военных кругов, частично происходившие из местных владетельных родов, а частично из средних слоев рабовладельцев. Особо следует отметить усиление тесно связанного с высшей знатью жречества, возросшая роль которого подготавливала новое обострение противоречий внутри господствовавшей верхушки египетского общества.

Изгнание гиксосов и покорение соседних стран придало своеобразный отпечаток всей жизни Египта начала XVIII династии. Гордое сознание того ведущего международного положения, которое занял Египет, выразилось в стремлении прославить крепость и мощь вновь расцветшего государства, его фараонов и блеск их побед, его богов и пышность их новых храмов, наконец, самое сердце Египта, его столицу — Фивы.

Показателен расцвет художественной исторической литературы — официальных летописей и автобиографий выдающихся деятелей. Написанные прекрасным образным языком, летописи содержали интереснейшие повествования о многих походах. Яркими красками описывались страны, в которые вторгалось египетское войско. Здесь „деревья были обременены плодами, и найдены были их вина положенными в погребках и в мехах, и их пшеница лежала на току, готовая к молотбе, и ее было больше, чем песку на берегу“. Перед нами оживают сцены военных советов и споры фараона и полководцев, картины царского лагеря, крики часовых: „Бодрствуйте, бодрствуйте!“, волнующие эпизоды битв, когда бегущие враги спасаются только потому, что их поднимают на одеждах на стены крепости, ворота которой уже закрыты перед наступающими египтянами.⁹

Нам известно имя автора наиболее замечательных летописей XVIII династии — ахнафов Тутмеса III, а также, видимо, и летописей Аменхотепа II.¹⁰ Это был Джануни, официальный придворный летописец, сопровождавший в походах Тутмеса III и видевший собственными глазами все, что он так живо передал в своих записях. Его гробница на западном берегу Нила у Фив¹¹ дает интересный материал для характеристики этого незаурядного писателя XVI в. до н. э. В росписях гробницы Джануни показан в различные моменты его служебной карьеры, а в сохранившейся надписи он рассказывает о своей литературной деятельности: „Я следовал за благим богом, владыкой правды, царем Верхнего и Нижнего Египта Тутмесом III. Я видел победы царя, одержанные им во всех

странах, когда он брал в плен князей финикийских и уводил их в Египет, когда он грабил все их города и срезал их деревья, и никакая страна не могла устоять против него. Я увековечил в письме победы, одержанные им во всех странах".¹²

Джануни принадлежал к замечательной плеяде талантливых деятелей, которые способствовали созданию того мощного по внешнему политическому положению и выдающегося по высокому развитию культурной и художественной жизни государства, каким стал Египет в течение XVIII династии. Автобиографии этих людей, сохранившиеся на стенах гробниц, на стелах и статуях, представляют собой произведения очень характерного для этого времени литературного жанра и являются как бы своеобразным откликом на официальные летописи, которым они подражают, пожалуй, в такой же степени, в какой росписи и рельефы гробниц следовали наиболее прославленным образцам официального искусства, в частности храмовым рельефам.

Автобиографии вельмож не равноценны по своему литературному значению. Более ранние, как автобиографии военачальников Яхмеса, сына Эбаны,¹³ и Яхмеса Пеннехеба,¹⁴ участвовавших в борьбе с гиксосами, сражавшихся в войсках не только Аменхотела I и Тутмеса I, но еще и самого Яхмеса I, значительно короче и суше более поздних образцов и передают лишь основные события из жизни данного лица. Автобиографии же середины XVIII династии, частично уже со времени Тутмеса III, содержат интересные эпизоды, написанные живо и ярко. Таково описание подвига полководца Аменемхеба, который спасает едва не пришедшую в полное замешательство египетскую конницу от волнения, возбужденного между жеребцами специально выпущенной к ним врагами кобылицей. Аменемхеб спешивается, нагоняет кобылицу среди массы колесниц, запряженных беснующимися конями, и убивает ее мечом.¹⁵ По оригинальности, по живости изложения и прекрасному языку эта сцена близка к анналам Тутмеса III.

Исторические события, столь важные для жизни Египта этого времени, отразились и в сказке о египетских полководцах, побеждающих врагов и овладевающих неприступными крепостями иногда даже не в открытом бою, а при помощи хитрости.¹⁶

В поэзии развиваются гимны, воспевающие победы фараонов и мировое могущество Египта. Гимны, как и летописи, высекались на стенах храмов, как бы дополняя сцены покорения Египтом соседних стран. пышная торжественность этих строф с обилием аллитераций и звучными рефренами прекрасно гармонировала со строгим стилем огромных фигур царей в традиционных иератических позах, то поражающих одним взмахом булавы целую группу врагов, то приводящих [толпу связанных пленников к подателю побед — богу Амону. Лучшим образцом подобного рода произведений был знаменитый гимн Тутмесу III из Карнака, содержащий обращенную к фараону хвалебную речь Амона-Ра:

Говорит Амон-Ра, владыка Карнака:
Я связал нубийцев десятками тысяч с тысячами
И северян сотнями тысяч пленными...

Они приходят с приношениями на своих спинах,
Сгибаясь перед твоим величеством по моему приказу...

Я пришел и даю тебе поразить великих Джахи, *
Я повергаю их под ноги твои в их странах.

Я пришел и даю тебе поразить бедуннов,
И ты пленяешь азиатов Ретену. **

Я пришел и даю тебе поразить землю восточную,
И ты пониращаешь находящихся в Та-Петер. ***

Я пришел и даю тебе поразить землю западную,
И Кефтиу, **** и Иси ***** в ужасе.

Я пришел и даю тебе поразить находящихся на своих островах,
И земли Митани дрожат под страхом твоим.

Я пришел и даю тебе поразить находящихся на островах,
И находящихся посреди великой Зелени ***** под рыканиями твоими.

Я пришел и даю тебе поразить ливийцев,
И острова Утентиу даны могуществу твоего величия.

Я пришел и даю тебе поразить пределы всех земель,
И вся вселенная зажата в твоём кулаке...

Даю я видеть им твоё величество подобно звезде,
Выбрасывающей пламя своё огнём...

Даю я видеть им твоё величество молодым быком,
Храбрым, направляющим рога, и нет сопротивляющихся ему.

Даю я видеть им твоё величество витязем,
Поднимающимся на спине пораженного им.

Даю я видеть им твоё величество львом,
И ты делася их трупами в долине их.

Даю я видеть им твоё величество владыкой крыла,
Схватывающим то, что он видит по желанию своему.

Даю я видеть им твоё величество шакалом юга,
Владыкой бега, бегуном, обходящим Египет...¹⁷

* Финикия.
** Сирия.
*** Нубия.
**** Крит.
***** Кипр.
***** Средиземное море.

Иной характер по сравнению с предыдущим периодом приобретает и египетская религия. Новое политическое положение Египта требовало единого общегосударственного бога, которым и стал фиванский Амон. Выдвижение именно фиванского бога было не случайно. Фивы, столица области, правители которой вторично выступили объединителями страны, стали теперь первым по значению центром всего Египта. Слава необычайных побед придала Фивам, родине фараонов-завоевателей, блестящий ореол столицы победоносного государства, а богатства, хлынувшие в страну в результате удачных войн, способствовали быстрому росту и украшению города. Благодаря возросшим масштабам, грандиозности храмов, пышности дворцов, богатству жилищ знати, Фивы настолько выделились из всех египетских городов, что стали называться просто „Городом“, подобно тому как через много веков в Италии по такому же праву выделился другой „Город“ — Рим.

Сильнее Уасет * всех городов --
Она дает своей победой землю владыке единому.
Хватающая лук, держащая стрелу, --
Не сражаются вблизи нее, ибо велика ее сила.
Город каждый возвеличивается в ее имени,
Она их владычица, более могучая, чем они!¹⁸ --

пели поэты Египта. А спустя столетия Фивы были воспеты певцом чужой страны — Гомером:

Фивы Египта,
Град, где богатства без сметы в обителях граждан хранятся,
Град, в котором сто врат, и из оных из каждых по двести
Ратных мужей в колесницах на быстрых конях выезжают.¹⁹

Чтобы придать культу Амона ореол древности, его слили с солнечным богом Ра. Показательно, что богу был придан облик фараона. В противоположность образам древнейших творцов мира египетских сказаний — „отца богов“ Атума и „вождя богов“ Геба, теперь впервые появился „царь всех богов“. Имя Амона-Ра стали заключать в царский картуш, и гимны величали его всеми титулами царей Египта. Особенно подчеркивался воинственный характер бога. Амона изображали с оружием в руках, воспевали как царя-завоевателя и грозного владыку мира.

Все святилища, имевшие наиболее официальный характер, возводились для Амона. В храмы Амона-Ра, особенно в Фивах, поступала большая доля военной добычи. Один только Тутмес III в течение своего царствования отдал фиванскому святилищу Амона свыше 14 тонн золота, около тонны серебра, множество одежд и драгоценностей, а также статуй и других произведений искусства. Золотые и серебряные полы, золотая утварь, наосы из ценного дерева — все это стало теперь обычным украшением амоновских хра-

* Фивы.



98. Аллея сфинксов в Карнаке

мов. Хозяйство их быстро росло. Они владели не только землями, виноградниками, множеством рабов, огромными стадами, но и рядом завоеванных городов и золотonosных областей. Храмовые мастерские, где работали ремесленники, изготавливавшие разнообразные предметы, приносили крупные доходы и славились своими изделиями.

Говоря о специфике культуры XVIII династии, необходимо отметить наступившую тесную связь с культурами Сирии, Двуречья и Крита. Ранее египтяне не находились в таком количестве на чужих территориях и в Египте не оседали массы чужеземцев. Теперь дело обстояло иначе. Известно, что только из одного похода в Сирию Аменхотеп II привел около 100 000 рабов. В числе пленных в мастерские Египта приходили иноземные художники и ремесленники, в египетские гаремы — иноземные женщины. Совершавшиеся с политическими целями браки фараонов с митанийскими и вавилонскими царевнами, частые посольства из различных стран, появлявшиеся теперь при египетском дворе, также сыграли определенную роль в проникновении новых элементов в египетский быт.

Необходимость владеть языками народов, которые Египет покорял, равно и тех, с которыми он вступал в союзы, обусловила изучение египтянами иностранных языков (один из которых, вавилонский, даже сделался дипломатическим языком эпохи), а затем — знакомство с литературой, религией, наукой, со всем мировосприятием обитателей

Передней Азии и Крита. Результатом явилось постепенное возникновение новых элементов в египетской религии и новых мотивов в литературе: в ряде литературных произведений Нового царства действие происходит в Сирии; появляются культы иноземных божеств, сирийских „Сутехов“, Анат, Астарты. Знакомство с иноземной музыкой привело к изменениям в египетской музыке: оркестр обогатился такими музыкальными инструментами, которые либо были новыми в Египте (кифара и лютня), либо являлись разновидностями уже известных инструментов (угловые арфы, двойные гобои и т. п.). Наряду с увеличением набора музыкальных инструментов, шло и развитие ладов и музыкальных жанров.²⁰

В итоге впервые в истории Египта так широко раздвинулись привычные рамки бытового уклада, изменились многие понятия, оживился весь ритм общественной жизни. Естественно, что для различных областей творчества были характерны поиски нового.

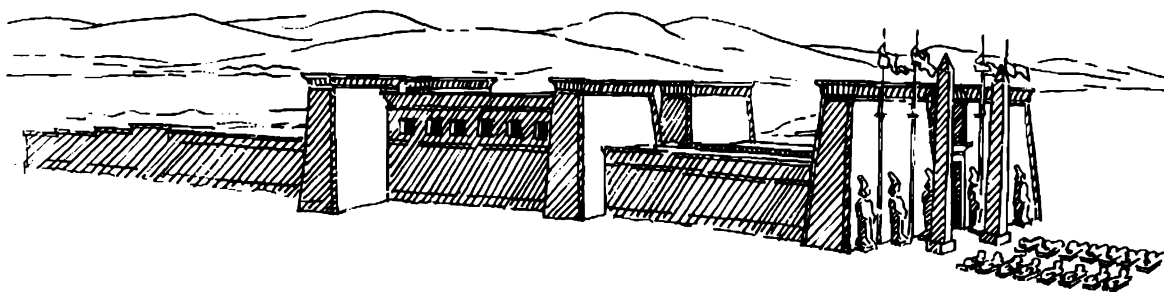
Рост обмена, расцвет ремесла, увеличение роли средних слоев рабовладельцев, на которых все больше опирались фараоны в нараставшей борьбе с высшей знатью и жречеством, — все это приводило к изменениям в идеологии египетского общества и накладывало свой отпечаток на характер культуры.

В свете сказанного понятны новый подъем реалистических стремлений в искусстве, интерес к проблемам движения и живописности.

Другая существенная черта искусства этого времени — пышность и декоративность — отвечала желанию возвеличить мощь победоносного государства и его правителей. Приток богатств из завоеванных стран, в частности огромное количество привозившихся из походов драгоценных украшений и оружия, дорогих тканей и сосудов, менял весь обиход жизни знати. Появились нарядные головные уборы и одеяния, увеличилось количество и разновидности украшений. Декоративные, сложные по форме сосуды и мебель вытеснили прежние строгие произведения художественного ремесла.

Переходя к непосредственному обзору искусства времени XVIII династии, необходимо отметить ту роль, которую играли в его развитии различные города Египта. Местные художественные центры, имевшие большое значение в первой половине Среднего царства, постепенно его утратили. Видную роль, разумеется, играл Мемфис. Однако первенствующее место в художественной жизни страны заняли Фивы, ставшие крупнейшим культурным центром, и начиная с XVI в. до н. э. в течение ряда столетий именно фиванские зодчие, живописцы и скульпторы создали ведущее направление в искусстве Египта.

Сразу же после изгнания гиксосов в наиболее крупных городах страны началась реставрация старых храмов и постройка новых. Вначале, при Яхмесе I, преимущественно восстанавливались прежние святилища (храм Птаха в Мемфисе,²¹ храм Амона в Фивах и др.). Тексты ярко описывают пострадавшие здания. Так, о храме Хатор в Кисе говорится: „Земля поглотила его святилища так, что дети играли на его кровле“.²² Но уже при Аменхотепе I храмовое строительство начало развиваться более быстрыми темпами. В это время появляются такие гениальные зодчие, как Инени, творчество которого было определенным этапом для истории египетской архитектуры.



99. Тип храма Нового царства

Почти все храмы времени Нового царства имели в плане вытянутый прямоугольник. Весь участок, занятый храмом, окружала высокая массивная стена, к воротам которой от Нила вела широкая дорога, уставленная по обеим сторонам статуями сфинксов (рис. 98). Вход в храм оформлялся в виде узкой двери между двумя высокими монументальными башнями, покатые стены которых кверху суживались и увенчивались карнизом с характерным для египетской архитектуры профилем (рис. 99).

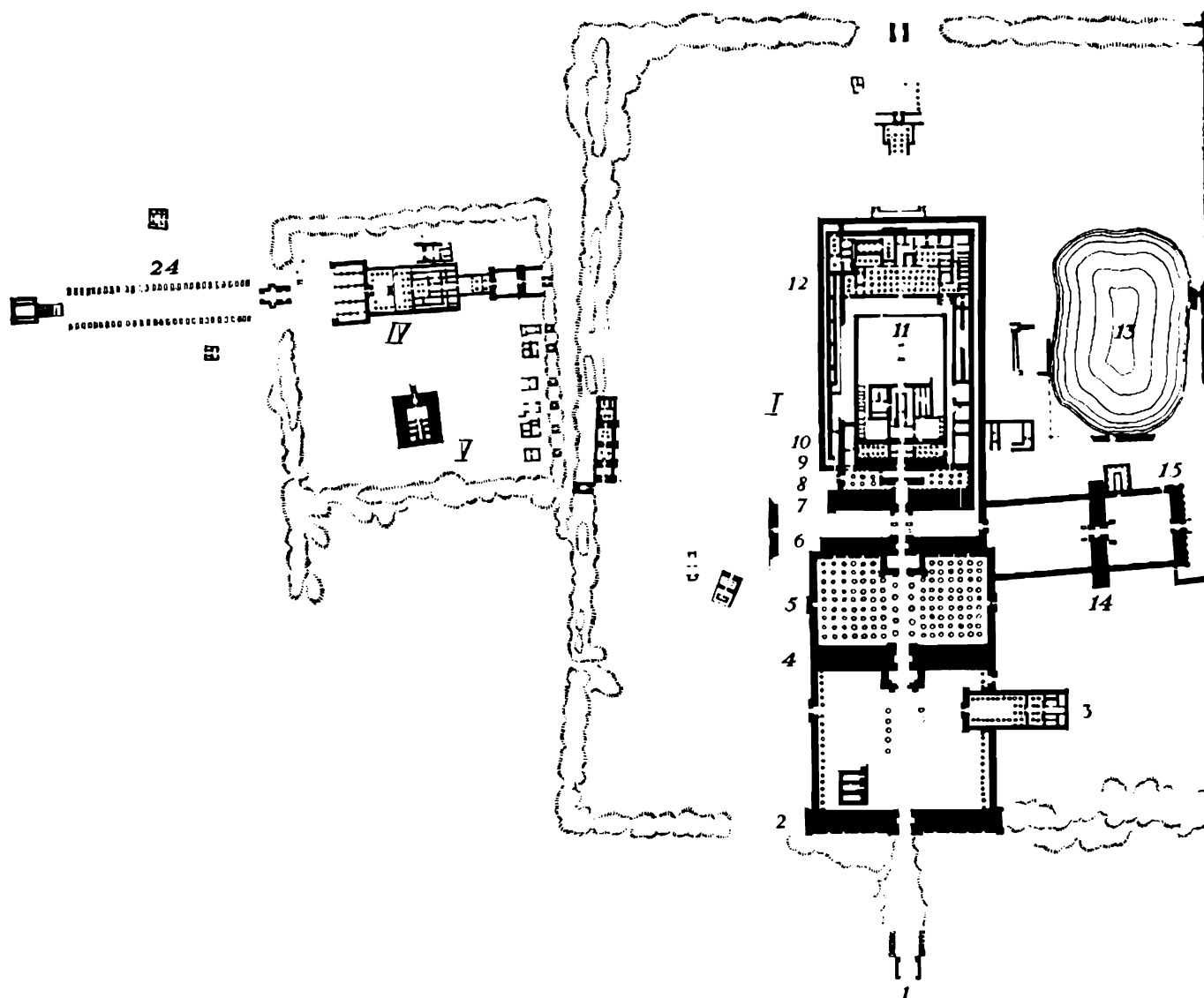
Такое оформление фасада, называемое обычно пилоном (по-египетски „бехен“), имело прототип еще в Среднем царстве. К наружной стороне пилона прикреплялись высокие деревянные мачты с флагами, а перед ним ставились обелиски и гигантские статуи царя.

Вход вел в открытый, обнесенный колоннадой двор, заканчивающийся портиком, построенным немного выше уровня двора. За портиком были расположены большой широкий колонный зал и ряд меньших. Моделенья находилась в глубине храма и могла состоять из нескольких помещений: в центральном стояла статуя главного божества храма, а в остальных – статуи других божеств, чаще всего боги-жены и бога-сына. Вокруг основных помещений располагались дополнительные залы, храмовая библиотека, комнаты для специальных ритуалов, хранилища.

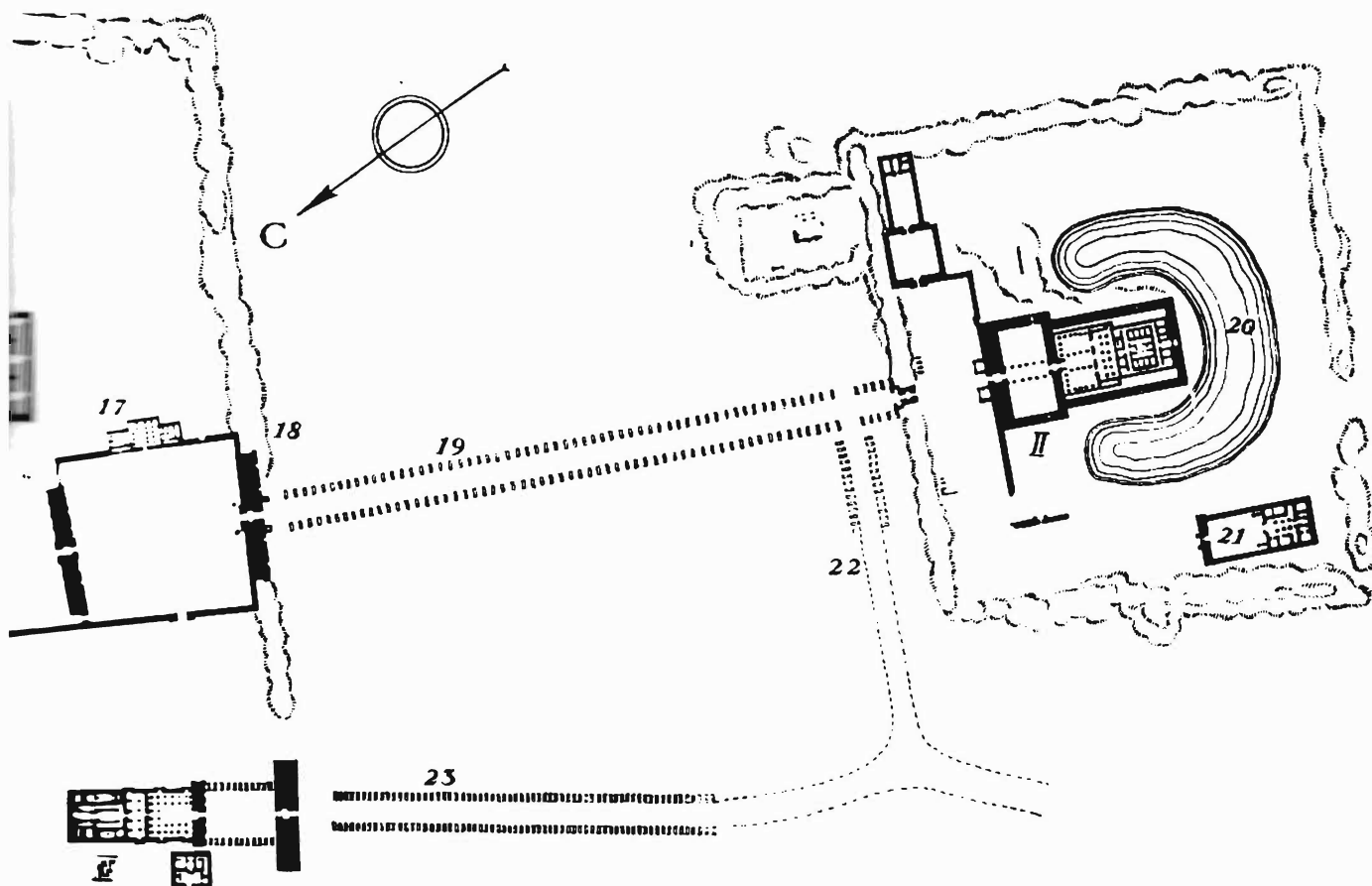
Средний проход колонных залов обычно был выше боковых, как и в скальных гробницах помархов Среднего царства. Возраставшее применение колонн привлекло внимание зодчих к их оформлению, и в храмах Нового царства, наряду с уже ранее существовавшими типами колонн, появляются новые варианты. Освещение было различным в разных частях здания. Двор был широко залит солнцем; колонный зал освещался через окна под крышей более высокого центрального нефа; помещения же в глубине храма не имели окон, и здесь постоянно применялось искусственное освещение. Таким образом, по мере проникновения в храм посетитель переходил от полного солнечным светом двора через слабее освещенный колонный зал в полумрак культовой модели.

План храма такого типа в главных чертах был близок к плану жилого дома времени Среднего и в особенности Нового царства, что было закономерно, поскольку храм считался жилищем бога.

Однако в течение многовекового самостоятельного развития дома и святилища в культовом зодчестве вырабатывались свои традиции, и храмы Нового царства сохраняли элементы, возникшие в культовых зданиях Среднего и даже Древнего царства.



Эта связь в известных пределах должна была существовать уже в силу того, что сохранялась и определенная преемственность в обрядах. Иногда планировка даже подражала определенному древнему образцу, что легко можно было сделать, поскольку рукописи с описаниями святилищ имелись в храмовых архивах. Сенусерт I, желая воздвигнуть храм богу Ра в Ону, потребовал, чтобы при закладке нового святилища жрец руководствовался указаниями такого „божественного свитка“. Среди рукописей храмовых библиотек существовала особая „Книга основания храмов богам первой Девятки“, которую якобы написал обожествленный впоследствии знаменитый зодчий и мудрец Древнего царства Имхотеп. Книга эта, по легенде, была унесена на небо, „когда боги покинули землю“,



100. Общий план храмов Карнака

I. Храм Амона-Ра. II. Храм Мут. III. Храм Хонсу. IV. Храм Монту. V. Птолемеевский храм. I) Аллея сфинксов; 2) I пилон; 3) храм Рамсеса III; 4) II пилон; 5) гипостиль; 6) III пилон; 7) IV пилон; 8) зал Инени; 9) V пилон; 10) VI пилон; 11) храм Среднего царства; 12) хеб-седный храм Тутмеса III; 13) священное озеро; 14) VII пилон; 15) VIII пилон; 16) IX пилон; 17) хеб-седный храм Аменхотепа II; 18) X пилон; 19) аллея сфинксов; 20) священное озеро; 21) храм Рамсеса III; 22—24) аллеи сфинксов.

но была сброшена с неба Имхотепом и найдена к северу от Мемфиса.²³ Надпись на Птолемеевском храме в Эдфу указывает, что общий план здания храма был сделан именно по предписаниям данной книги.

Однако зодчие XVIII династии, используя традиции прошлого, сумели так их развить и переработать, что в итоге получился новый тип культового здания, очень удачный по конструкции и гармоничному сочетанию архитектурных форм с декоративными элементами.

К этому типу принадлежали самые крупные и прославленные храмы Нового царства - Карнакский и Луксорский.

Храм в Карнаке, называвшийся в древности Ипет-Сут (*рис. 100*),²⁴ был знаменитейшим святилищем Египта, верховным официальным храмом, расширение и украшение которого находилось в центре внимания каждого фараона.

Карнак правильно считают каменным архивом истории Египта: на его стенах, пилонах и карнизах сохранились не только посвященные надписи царей, гимны богам или изображения различных моментов ритуала, но и сведения о важнейших исторических событиях Нового царства. Аппалы походов Тутмеса III и история его восшествия на престол, рассказ и поэма о битве Рамсеса II с хеттами при Кадеше, списки царей Египта — все это и многое другое сохранили нам здания Карнакского храма.

Богатейшие вклады фараонов сделали его одним из крупнейших хозяйств в стране и способствовали тому, что его жречество приобрело огромное влияние в государственных делах. Лучшие зодчие, скульпторы и художники работали над созданием Карнака, настоящей сокровищницы египетского искусства; здесь стояло множество статуй, которые жертвовались людьми, желавшими, чтобы их изображения постоянно находились в „доме Амона“. Число этих статуй было так велико, что только из одного тайника, куда жрецы складывали устаревшие votивные статуи, удалось извлечь 779 каменных и свыше 17 000 бронзовых статуй и статуэток.

Строившийся на протяжении ряда столетий различными зодчими храм Амона-Ра в Карнаке отразил в себе следы самых разнородных архитектурных замыслов и является чрезвычайно сложным — далеко не во всех частях одинаково удачным комплексом.

Еще в Среднем царстве здесь было впервые выстроено сравнительно небольшое святилище Амона, явившееся тем отправным пунктом, от которого фараоны Нового царства начали возводить свои гигантские сооружения.

Уже при Яхмесе I были произведены работы если не по расширению, то во всяком случае по реставрации храма, так как известно, что здесь были поставлены новые колонны из кедрового дерева. Тексты свидетельствуют о богатых дарах Яхмеса в Карнакский храм: золотые и серебряные жертвенники и сосуды, украшенные лазуритом и малахитом ожерелья и диадемы, вазы из розового гранита для хранения благовоний, арфы из эбенового дерева и священная ладья Амона из кедра.²⁵ Вся эта ценная утварь должна была придать пышность и блеск ритуалу храма, ставшего официальным центром государственной религии.

Преемник Яхмеса I — Аменхотеп I построил в Карнаке молельню для празднования хеб-седа и храм из известняка, к сожалению, снесенный при дальнейшем расширении Карнака в XV в. до н. э. Это было одно из первых творений знаменитого зодчего XVIII династии Инени, который упоминает о его постройке в биографической надписи на стене своей гробницы в Абд эль-Курнэ, на западном берегу Нила в Фивах.²⁶ Именем Инени открывается целая плеяда крупнейших архитекторов Нового царства, среди которых он был одним из наиболее ярких и талантливых. Его творческая деятельность, продолжавшаяся при пяти фараонах, началась в правление Аменхотепа I. К этому времени относятся

его первые крупные памятники — уже упомянутый храм в Карнаке и заупокойный храм Аменхотепа на западном берегу Нила.²⁷

Однако расцвет творчества Инени приходится на время царствования Тутмеса I, когда зрелый и признанный мастер назначается начальником строительства в Карнаке.

Памятники, созданные Инени в Карнакском храме, составляют по существу первый крупный этап по расширению этого святилища. Здания Среднего царства и большой участок перед ними были обнесены теперь стеной. Получившийся двор в 86 м длиной с двумя гранитными четырехгранными колоннами при входе окружали портики с шестнадцатигранными колоннами из песчаника на круглых базах. Он принадлежал к типу колонных дворов — „иунит“.²⁸ Между колоннами стояли колоссальные статуи Тутмеса I в хеб-седном одеянии.²⁹ Вход во двор был оформлен в виде пилона (V пилон); перед ним позднее, во вторую половину царствования Тутмеса I, был построен длинный и узкий зал и еще один пилон (IV), значительно превосходивший по размерам первый.

Деревянная крыша зала поддерживалась одним рядом широко расставленных колонн. Архитектурное оформление зала было очень просто, без лишних деталей, легкая колоннада вполне соответствовала пропорциям помещения.

Перед внешним (IV) пилоном Инени поставил два гранитных обелиска высотой в 23 м (один из них стоит до настоящего времени). О своих работах в Карнаке зодчий писал следующее: „Я наблюдал за великими памятниками, которые создал он* в Карнаке. [за возведением великолепного зала с папирусовидными колоннами, за возведением] великих пилонов по обеим его сторонам из прекрасного аянского камня, за возведением великолепных мачт у двойных ворот храма из нового лучшего кедра с отрогов [Ливана], и верхушки их [были] из электра... я наблюдал за возведением великих ворот по имени „Амон могуч обилием“, и дверь, ведущая в них, [была] из азиатской меди, и „образ бога“³⁰ был на ней, изваянный из золота. Я наблюдал за возведением двух обелисков [великих у двойных ворот храма]“.³¹

Таким образом, уже при Тутмесе I Карнак приобрел облик, характерный для храмов Нового царства. Можно ли приписать создание такого типа храма архитектору Инени, сказать трудно, так как наши сведения о храмовой архитектуре Среднего царства и самого начала Нового царства недостаточны. Во всяком случае, его творческой мысли было свойственно стремление к смелым решениям. Инени и сам сознавал свое значение, как это видно из его автобиографии: „Я искал то, что было полезно... голова моя бодрствовала, ища полезного... Это были работы, подобных которым не производилось со времени предков. То, что было мне суждено сотворить, было велико... я искал для потомков, это было мастерством моего сердца. Моим свойством было знание, не давали мне приказаний через старших, я буду хвалить за знание мое в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил“.³²

* Тутмес I.

Однако храм, созданный Инени в Карнаке, вскоре был расширен. Строительство Карнака всегда было тесно связано с политическими событиями каждого царствования; переделки храма Амона были также обусловлены сложной обстановкой династических распрей после правления Тутмеса I, когда на египетском троне появилась женщина-фараон — Хатшепсут.

Оставшаяся после смерти своей старшей сестры Неферубити единственной дочерью Тутмеса I от его главной жены царицы Яхмес, Хатшепсут была той дочерью-наследницей Тутмеса I, брак с которой по египетским законам обеспечивал престол одному из сыновей царя. Еще при жизни отца Хатшепсут была выдана за своего единокровного брата, будущего Тутмеса II. Слабый здоровьем, этот фараон рано умер, оставив Хатшепсут двух дочерей-наследниц — Нефрура и Меритра-Хатшепсет. У Тутмеса II был и сын, будущий Тутмес III, рожденный Исидой, женщиной не царского рода. После смерти отца он был обручен со своей единокровной сестрой-наследницей Нефрура и объявлен фараоном при регентстве Хатшепсут. Первые годы все оставалось по-старому. Счет лет на памятниках этого периода ведется от имени Тутмеса III, Хатшепсут на всех официальных изображениях стоит позади него и носит обычные титулы царицы. Однако вскоре Хатшепсут захватывает престол. Появляются ее изображения в образе фараона-мужчины с полной титулатурой царей Египта. Этот переворот, по-видимому, произошел без особых осложнений. Хатшепсут, очевидно, имела сильную партию приверженцев и пользовалась достаточным авторитетом и популярностью как среди окружавших ее старых сподвижников ее отца и деда, так и среди более молодого поколения придворных.

Царица не стремилась к завоеваниям, и основной ее заботой было укрепление внутреннего положения Египта, восстановление городов, реставрация и строительство храмов, в первую очередь Карнака.

Тутмес II за время своего короткого правления, по-видимому, ничего в Карнаке не строил. При Хатшепсут же в Карнаке был произведен ряд новых построек. Перед храмом Среднего царства было пристроено несколько культовых помещений: в центральной части ставились ритуальные ладьи со статуями божеств, в одном из боковых находился жертвенник, в другом — лестница на крышу храма.³³

Эти постройки не были еще закончены, когда по приказанию царицы в зале Инени были поставлены два обелиска из асуанского гранита, высотой в 30,7 м, намного превышавшие обелиски Тутмеса I. Вся работа по их изготовлению и установке была закончена в семь месяцев; в надписи на базе обелиска говорится, что царица „сделала их как памятник ее отцу Амону, владыке Фив, главе Карнака, воздвигнув ему два великих обелиска из вечного южного гранита [с] верхушками из лучшего всех стран электра, которые видны на обоих (берегах.—[М. М.] Нила. Их лучи затопляют Египет, когда солнце восходит между ними, когда оно поднимается на небесном горизонте“.³⁴

Для того чтобы установить обелиски в зале, пришлось разобрать северную половину зала и часть потолка. Зал, очевидно, предполагали коренным образом перестроить

или превратить его во двор. С этим залом у Хатшепсут были связаны малоприятные воспоминания, так как именно здесь враждебная ей партия придворных и часть жречества Амона инсценировала в свое время „избрание“ статуей Амона Тутмеса III наследником престола. Не удивительно, что Хатшепсут, оттеснив пасынка, стремилась уничтожить помещение, которое напоминало о незаконности ее пребывания на троне фараонов.

Завершить задуманную ею перестройку Хатшепсут, однако, не успела; этому могло помешать большое строительство, которое велось и к югу от храма Амона. Здесь на небольшом полуострове, окруженном с трех сторон священным озером, был построен храм жены Амона, богини Мут, о котором ничего нельзя сказать, так как на его месте впоследствии было возведено новое здание. На дороге по направлению к храму Мут, начинавшейся, по-видимому, у храма Аменхотена I, расположенного перпендикулярно оси главного святилища, Хатшепсут построила большой пилон (VIII), закрывший храм Аменхотена I и превративший его тем самым с внешней стороны в ее собственный храм, поскольку теперь на пилоне храма стояло ее имя и были высечены ее изображения.

С памятниками, построенными при Хатшепсут, связаны имена нескольких зодчих — Хапусенеба, Сенмута, Пуимра, Аменхотепа и Тхути. Пуимра и Аменхотеп руководили изготовлением и установкой обелисков в храме Амона-Ра.³⁵

Деятельность Хапусенеба относится к началу царствования Хатшепсут, когда он был везиром, хранителем печати, верховным жрецом Амона фиванского и „начальником всех работ царя“.

Надписи на статуях Хапусенеба, его отца Хапу и одного из его приближенных Мехи в обширной гробнице Хапусенеба в Фивах (Шейх абд-эль-Курнэ, № 67) и кенотафе в каменоломнях в Сильсилэ, куда он съездил, чтобы лично наблюдать за добычей камня для построек, позволяют нам представить биографию и творческий путь старейшего из зодчих Хатшепсут. Хапусенеб происходил из знатного жреческого рода. В числе его предков были верховный жрец Хонсуэмхеп, живший еще до воцарения Яхмеса I, а также везир Тутмеса I — Имхотеп.³⁶ Отец Хапусенеба, Хапу, был жрецом Амона в Карнаке, мать, Яххотеп — царской кормилицей, брат его Саамон — носителем печати Амона. Два сына, носившие имена по тропному имени Тутмеса I — Охеперкарасенеб и Охеперкарнефер — являлись жрецами заупокойного культа этого фараона, причем этот культ так и остался в их роде, и еще во времена XIX династии те же функции выполнял потомок Хапусенеба, Усерхет.³⁷

Когда перед Хатшепсут встал вопрос о назначении верховного жреца Амона и главного зодчего, ее выбор пал на Хапусенеба: его преданность семье ее отца, молочное родство с царской семьей (а может быть, и с ней лично), столь важное в Египте, — все это делало его верным приверженцем Хатшепсут. Возможно, что учитывались и личные способности и знания Хапусенеба.

Заняв должность „начальника всех работ царя“, Хапусенеб возглавил сооружение самых ответственных официальных памятников — скальной гробницы Хатшепсут и

святилища Амона в Карнаке.³⁸ Именно ему следует приписать возведение самых ранних построек при Хатшепсут на дворе перед храмиком Среднего царства, так как Хапусенеб в надписи на своей статуе говорит, что он построил в Карнаке храм „Макара (тронное имя Хатшепсут.— М. М.) божественна в памятниках“ и руководил устройством священной ладьи Амона; как уже указывалось, именно в центре пристройки Хатшепсут было обнаружено помещение для таких ладей. Вероятно, созданный Хапусенебом комплекс залов перед храмом Среднего царства и был храмом „Макара божественна в памятниках“.

По-видимому, Хапусенеб был далеко не молодым уже при воцарении Хатшепсут и прожил при ней сравнительно недолго. Наиболее выдающиеся памятники времени Хатшепсут связаны с именем другого строителя — Сенмута, самого близкого к Хатшепсут человека, одного из талантливейших и интереснейших людей времени XVIII династии (рис. 101). Способный организатор и гениальный зодчий, Сенмут в короткий срок сделал блестящую карьеру. Не обладая особой знатностью,³⁹ он быстро получил основные административные и высшие придворные должности: воспитателя царевны-наследницы Нефрура, хранителя печати, начальника дворца, сокровищницы, дома Амона, житниц Амона, „всех работ Амона“ и „всех работ царя“. Таким образом, Сенмут обладал огромной властью и имел больше значения, чем сам везир, хотя этого титула и не носил. Сенмут сам в следующих словах характеризует свое положение: „Я был величайшим из великих во всей стране. Я был хранителем тайн царя во всех его дворцах, частным советником по правую руку владыки; постоянный в милости и один имеющий аудиенции, любящий правду, беспристрастный, тот, кого слушали судьи и чье молчание было красноречиво. Я был тот, на чьи речения полагался его господин, чьим советом удовлетворялась госпожа Обеих Земель, и сердце супруги бога было полно. Я был вельможа, которому внимали, ибо я передавал слово царя свите. Я был тот, чьи шаги знали во дворце, истинный советник правителя, входящий в любви и выходящий в милости, радующий сердце владыки ежедневно. Я был полезен царю, верен богу и беспорочен перед народом. Я был тот, кому был поручен разлив, чтобы я мог руководить Нилом; кому были доверены дела Обеих Земель. Все, что приносили Юг и Север, было под моей печатью, труд всех стран был в моем ведении. Я имел доступ ко всем писаниям пророков, не было ничего от начала времени, чего бы я не знал“.⁴⁰

Пользуясь такой властью, Сенмут имел широкие возможности для осуществления своих творческих замыслов. Он руководил восстановлением храмов, строил новые (в том числе и в Карнаке и в Гермонтисе) и принимал участие в работе Хапусенеба по устройству скальной гробницы Хатшепсут.⁴¹

В Карнаке, помимо установки гигантских обелисков, Сенмут, по-видимому, создал памятники Хатшепсут к югу от храма Амона, большого пилона (VIII) и храма Мут. Косвенным подтверждением этого предположения является то, что именно в районе этих памятников найдено несколько статуй Сенмута. Статуи его с царевной Нефрура были обнаружены в храме Мут⁴² и около VII пилона,⁴³ а так как этот пилон был построен

101. Статуя зодчего Сенмута с царевной
Нефрура. Гранит

позже, уже при Тутмесе III, следовательно, при жизни Сенмута здесь был как раз двор перед пилоном Хатшепсут (VIII), сооружение которого мы приписываем ему. Поскольку статуи зодчих воздвигали около построенных ими зданий, вполне вероятно, что именно южный район Карнака был объектом строительных работ Сенмута.

Однако эти здания до нас не дошли (за исключением пилона), и судить по ним о Сенмуте как о зодчем мы не можем. Зато хорошо сохранилось величайшее творение Сенмута — заупокойный храм Хатшепсут в Дейр эль-Бахри, являющийся блестящим свидетельством гениальности его автора и заставляющий лишний раз пожалеть о том, что для нас остались неизвестными его карнакские постройки.

При Тутмесе III Карнак подвергся большим изменениям. В первую очередь был перестроен главный храм Амона; при этом преследовались две цели: закрыть постройки Хатшепсут и подчеркнуть ту часть храма, которую царица хотела превратить в простой двор и которая была особенно важна для Тутмеса III, — колонный зал Инени.⁴⁴ Хотя эти цели и были достигнуты, итог получился неудачный. Тутмес III возвел по всему двору множество небольших молелен, которые сплошными рядами с трех сторон окружили храмик Среднего царства и пристройку Хатшепсут.⁴⁵ Двор был сокращен до минимума, и, что хуже всего, для постройки молелен пришлось уничтожить окружавшую двор колоннаду со статуями Тутмеса I (кроме западной части, примыкавшей к пилону). По сторонам оставшегося небольшого двора была построена колоннада, которая продолжалась и по северо-западной стене и вплотную примыкала к новому пилону (VI), находившемуся на той же центральной оси всего здания. Между V и VI пилонами были пристроены два небольших зала.⁴⁶ Колонный зал Инени подвергся коренной перестройке.⁴⁷ Здесь были обнесены сплошной кладкой до самого потолка обелиски Хатшепсут, которые в самом храме были уже теперь незаметны, и только видимые с улицы две верхушки напоминали о существовании в храме Амона обелисков царицы. Изменилось и все оформление зала: вместо одного ряда колонн было сделано два, а по стенам поставлены статуи Тутмеса I, взятые из уничтоженной колоннады двора.

Таким образом, от прекрасного архитектурного ансамбля, созданного Инени, остались только стены. Колоннаду двора с перемежающимися линиями колонн и царских колоссов



заменил скучный ряд одинаковых молелен, а оформление колонного зала, ранее тщательно продуманное и отвечавшее пропорциям помещения, было испорчено: в погоне за пышностью убранства узкий и длинный зал былотяжелен удвоением ряда колонн, увеличением числа их от пяти до четырнадцати и установкой вдоль стен монументальных статуй, много потерявших от перенесения в узкий зал. Стремление придать залу возможно более нарядный и богатый вид отрицательным образом сказалось даже на деталях декорировки: нижние части папирусовидных колонн, оформленные Инени в виде стволов папируса, на новых колоннах были дополнены цветами лотоса, искусственно вставленными между стеблями.

Помимо изменений в здании святилища Амона, Тутмес III поставил за восточной стеной храма Среднего царства очень интересный хеб-седный храм.⁴⁸ Пятинефный зал этого храма (44×16 м) базиликального типа с более высокими тремя средними нефами имел 32 четырехгранные колонны и 20 колонн особенного вида. Оформление зала было малоудачным. Колонны центрального нефа подражали шестам, некогда поддерживавшим навесы, под которыми совершался праздник хеб-сед. Однако перенесение форм изящных деревянных шестов на каменные колонны оказалось неудачным. Суживающиеся книзу стволы не производят впечатления устойчивости. Капители, изображавшие верхушки шестов, выглядели словно опрокинутые цветы. Это впечатление усиливалось окраской, подражавшей цветку, в итоге воспроизведения шеста не получилось, и колонны кажутся составленными из двух частей — капители и ствола, никак друг с другом не связанных и как бы порознь опрокинутых верхом вниз. Не удивительно поэтому, что эти колонны, по-видимому, успеха не имели, и впоследствии мы их не встречаем.

Следующее дополнение в Карнакском храме было сделано Тутмесом III уже после азиатских походов. Желая увековечить свои военные успехи, фараон приказал выстроить особое помещение, на стенах которого должны были быть записаны анналы его походов. Оно было расположено на центральной оси храма, от пилона Тутмеса I до святилища Среднего царства, и состояло из преддверия, широкого зала с двумя знаменитыми столпами, грани которых были украшены великолепными рельефными изображениями геральдических растений Северного и Южного Египта, и узкого зала с четырьмя колоннами в два ряда. В обоих колонных залах средние нефы были выше боковых.

По сравнению с более ранними постройками Тутмеса III в Карнаке, зал Анналов в художественном отношении стоит гораздо выше. Свою задачу зодчий выполнил блестяще. Удачен был самый выбор места — центрального прохода во внутренние помещения храма; была разрешена и сложная проблема создания целостного архитектурного комплекса в уже существовавшем ансамбле. Общая для обоих залов базиликальная форма придала единство новой постройке, усиленное преддверием, как бы подчеркивавшим вступление в особое помещение. Соответствовала назначению зала Анналов и декорировка: символика геральдических растений, украшавших строгие монументальные столпы, выражала единство египетского государства (*рис. 102*).

102. Зал Анналов Тутмоса III в Карнаке



Чтобы объединить все здания, посвященные Амону, Тутмес III возвел массивную стену. Перед ней на севере находилось несколько комнат, о точном назначении которых пока еще говорить трудно. Помещения вдоль южной части новой стены сохранились очень плохо, тем не менее на основании данных раскопок удалось восстановить план и этой части храма.⁴⁹

К более позднему периоду царствования Тутмеса III относится постройка большого пилона (VII) между пилоном Хатшепсут (VIII) и главным зданием храма Амона, пилона, служившего оформлением подхода к уничтоженному впоследствии храму Аменхотепа I. Стены нового пилона были покрыты рельефами, изображавшими победы Тутмеса III над врагами. Одновременно на пилоне Хатшепсут ненавистное имя царицы было повсюду стерто и заменено именем Тутмеса II. Таким образом, и в этом участке храма исчезла память о женщине-фараоне, и начало казаться, что здесь стояли только памятники Тутмеса III и его отца.

В северной части Карнака также производились перестройки и дополнения, в частности, на 23 году своего царствования, уже после битвы при Мегиддо, Тутмес выстроил здесь храм богу Птаху.⁵⁰

Ко времени перестройки Карнака при Тутмесе III Инени уже не было в живых и начальником работ был Менхеперрасенеб,⁵¹ верховный жрец Амона, сын судьи Аменхета и его жены Небта. По своему семейному положению Менхеперрасенеб был так же тесно связан с Тутмесом III, как Хапусенеб с Хатшепсут. На это указывает его имя, означающее „Менхеперра (тройное имя Тутмеса III.— М. М.) здравствует“. Его дед, полководец Хапу, был женат на царской кормилице Таинт; дочь их, мать Менхеперрасенеба, Небта, носила титул „царской сестры“,⁵² на который она, видимо, имела право как молочная сестра царя.

В гробнице Менхеперрасенеба, расположенной в скалах фиванского некрополя, сохранилась надпись, рассказывающая о его деятельности в Карнаке: „Я наблюдал, когда владыка, царь Верхнего и Нижнего Египта Менхеперра воздвиг [паос], названный „Менхеперра носитель диадемы Амона“, из вечного гранита, из одной глыбы... и колонный зал из песчаника. Я наблюдал, когда его величество воздвиг великий паос из электра, названный „Менхеперра велик в любви в доме Амона“. Я наблюдал, когда его величество сделал большой колонный зал... Я наблюдал, когда его величество воздвиг обелиски и многочисленные мачты с флагами для его отца Амона. Я угодил его величеству при проведении работ над его памятниками“.⁵³

В этой надписи упоминается о двух колонных залах. Мы уже видели, что как раз два больших колонных зала и было выстроено в Карнаке при Тутмесе III. Один из них, бывший зал Инени, очевидно, и имеет в виду Менхеперрасенеб, упоминая „большой колонный зал“. За это предположение говорит тот факт, что написание слова „колонный зал“ - „уаджит“ дано здесь тремя иероглифами папирусовидной колонны с раскрытой капителью, то есть изображением именно такого вида колонн, которые в этом зале

и были поставлены. Первый же из упоминаемых Менхеперрасенебом залов, вероятно, следует считать пятиячейным залом хеб-седного храма Тутмеса III, поскольку в надписи он обозначен иероглифом, изображающим зал с несколькими рядами колонн. Совпадает и материал, указанный в надписи, с материалом сохранившихся колонн этого зала — песчаник. Очевидно, Менхеперрасенеб и был тем зодчим Тутмеса III, работы которого в Карнаке не могут быть признаны вполне удачными и не дают возможности считать их автора достойным продолжателем Инени.

Наряду с Менхеперрасенебом постановкой обелисков руководил другой зодчий, Пуимра.⁵⁴ Известен еще один зодчий этого царствования, также работавший в Карнаке, — Бенермерит.⁵⁵ Однако выяснить, кто был строителем зала Анналов, пока не удается. Возможно, VII пилон ставил Менхеперрасенеб, так как здесь была найдена его статуя.⁵⁶

При Аменхотепе II никаких крупных построек в Карнаке не возводили. Вначале достраивались здания, не законченные Тутмесом III, а затем, кроме незначительных сооружений,⁵⁷ был построен только небольшой храм к югу от священного озера Амона.

Фасад храма представляет собой колоннаду из покрытых рельефами двенадцати прямоугольных колонн и двух пилястров. Гранитный вход соединяет ее с главным пятиячейным залом, разделенным прямоугольными колоннами, по пять в каждом ряду. Интересные и редкие капители образуются поверх абак вогнутым карнизом. По сторонам центрального зала расположены небольшие колонные залы и прилегающие комнаты.⁵⁸

По плану это строгое здание напоминает план хеб-седного зала Тутмеса III. Уже это обстоятельство могло бы подсказать определение храма Аменхотепа II как хеб-седного; это предположение подтверждается и тематикой рельефов на колоннах и стенах. Суровая лаконичность декорировки, вполне соответствовавшая назначению храма, в большей степени, чем оформление храма Тутмеса III, отвечала требованиям древнего обряда.

Мы можем установить имя зодчего, создавшего этот храм. Среди скульптур частных лиц, найденных в Карнаке, имеется статуя из черного гранита, изображающая сидящего на корточках человека, закутанного в широкий плащ.⁵⁹ Голова не сохранилась. На коленях видны следы двух отбитых головок детей, которых человек держал на руках, то есть перед нами статуя, по типу аналогичная упомянутым выше статуям зодчего Сенмута с царевной Нефрура на коленях. В надписи на статуе говорится, что она изображает царского писца, зодчего Минмеса, „сына... иаи и его жены Ри... возведенного царем до детей его... тотчас же исполняющего сказанное его господином, украшающего его памятники вечности, начальника работ в этом храме“. Как видно из надписей около отбитых детских головок, они изображали двух царевичей. Имя одного из них позволяет уточнить время жизни и деятельности их воспитателя-зодчего: „Убенра...“ несомненно означает сына Аменхотепа II царевича Убенрасену.⁶⁰ Следовательно, Минмес был воспитателем детей Аменхотепа II. Поскольку Минмес являлся главным зодчим „в этом храме“, то есть в Карнаке, где основной постройкой Аменхотепа II был хеб-седный храм, мы имеем достаточное основание считать Минмеса создателем этого храма.

В течение кратковременного царствования следующего фараона, Тутмеса IV, в Карнаке не возвели ничего выдающегося. По-видимому, Тутмес IV только украсил рельефами пилон своего предка Тутмеса I, соорудил алебастровый наос, остатки которого были найдены в основании III пилона, построенного его сыном Аменхотепом III,⁶¹ и поставил в разных частях храма несколько своих статуй.⁶²

Это многолетнее правление сына и наследника Тутмеса IV, Аменхотепа III, было для фиванских святилищ одним из периодов наибольшего расцвета строительных работ.

В самом здании главного святилища Карнака, храме Амона-Ра, при Аменхотепе III существенных изменений не произошло. Следует отметить только сооружение гигантского скульптурного скарабея, поставленного на круглом постаменте около священного озера Амона.⁶³ Установка подобного памятника — символа бога солнца была связана с усилением роли солярного культа, который проводил Аменхотеп III в политических целях.

Основные работы при Аменхотепе III были произведены по оформлению внешнего облика храма. Перед обелисками Тутмесов I и III был воздвигнут еще один пилон (III), значительно превосходивший по размерам все предыдущие и построенный, очевидно, с учетом второй внешней стены Тутмеса III, с которой он был, вероятно, соединен.⁶⁴ Теперь обелиски обоих Тутмесов оказались уже за главным входом в храм, на новом первом дворе. К западной стене пилона примыкал вестибюль, перед которым, возможно, стояла колоссальная статуя царя, подобно тому как это было сделано позднее перед вестибюлем пилона Харемхеба (II).

От вестибюля по направлению к Нилу шла колоннада из двух рядов колонн, высотой в 20 м, с капителями в виде раскрытых зонтиков папируса.⁶⁵ В настоящее время сохранилось двенадцать колонн, по шесть в каждом ряду, однако, судя по аналогичной колоннаде в другом святилище Амона, Луксоре, здесь могло стоять четырнадцать колонн, но на месте двух последних позже был построен пилон Харемхеба (II). Колоннада должна была стоять посередине запланированного огромного двора, по главной продольной оси всей основной части храма, определяя путь торжественных процессий во время больших праздников.

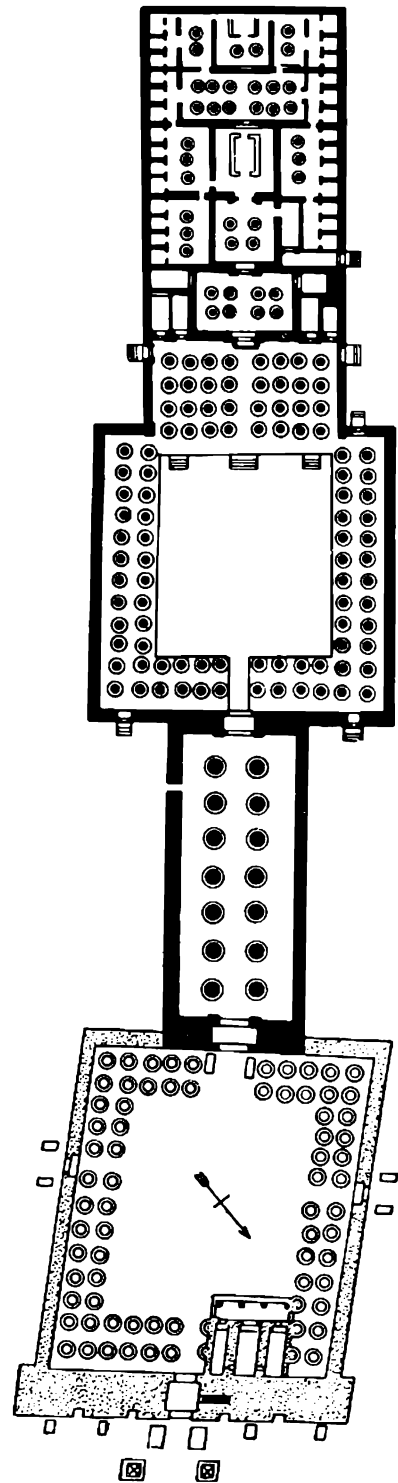
Есть все основания предполагать, что и со стороны южного входа Аменхотеп III построил новый пилон, закрывший пилоны Хатшепсут и Тутмеса III. Этот пилон был, по-видимому, из кирпича, и на его месте позже Харемхеп возвел новый каменный пилон (X).⁶⁶

Все эти работы значительно изменили внешний вид храма: новые пилоны превратили памятник Тутмесидов в святилище Аменхотепа III. Отныне не имена предков, а имя правящего царя стояло на пилонах под развевавшимися на кедровых мачтах флагами, и новый храм Амона, благодаря небывалым еще в Карнаке масштабам, изяществу строго очерченного вестибюля, колоссальной колоннаде и дороге с двумя рядами сфинксов, производил впечатление необычайной монументальности и великолепия.

Изменился облик и других святилищ Карнака. Запово были выстроены храмы Монту⁶⁷ (в северной части) и богини Мут,⁶⁸ жены Амона-Ра (в южной). Оба храма сравнительно невелики; их планы имеют много общих черт и сходны с планом Луксора. После двора идут два колонных зала - первый, обнесенный портиками, и небольшой второй с несколькими колоннами (четыре в храме Монту и восемь в храме Мут). Другие помещения распланированы почти с полным соблюдением симметрии.

Однако, несмотря на сходство в планах, в оформлении обоих зданий имелись существенные различия. Храм Монту был значительно проще и скромнее святилища Мут, одного из самых интересных и оригинальных фиванских храмов времени XVIII династии, удачно соединившего пышность декорировки со строгостью общего архитектурного замысла. Самое расположение храма на небольшом полуострове в центре подковообразного священного озера замечательно соответствовало всему облику здания. Правильная форма озера с одинаковыми заливами, которые, точно крылья гигантской птицы, равномерно охватывали храм с боков, прекрасно сочеталась с общей симметричностью планировки святилища, а в то же время блестящая поверхность воды создавала живописное и нарядное обрамление, с бесконечным разнообразием цветовых эффектов, особенно в утренние и вечерние часы.

Четкость и симметричность планировки храма была подчеркнута и центральной колоннадой в первом зале, которая продолжалась затем дальше, через весь двор, как в храме Амона. Эта центральная колоннада чрезвычайно украшала все здание храма Мут, усиливая ту декоративность, которая стала одной из главных особенностей стиля времени Аменхотепа III. Обилие портиков и колонн, множество скульптур, и в первую очередь ряды статуй из черного гранита,⁶⁹ изображавших Мут в образе львиноголовой богини войны Сохмет и стоявших во дворе, в залах храма и снаружи, над самым озером, отражаясь в котором, они казались еще более многочисленными, изящество сложной отделки наосов, дверей, полов, потолков, богатство храмовой утвари - все это придавало храму Мут нарядный



и декоративный характер, еще более усиливавшийся благодаря своеобразному расположению храма, почти на три четверти окруженного водой.

К сожалению, плохая сохранность и позднейшие перестройки храма Монту не позволяют установить, была ли и здесь центральная колоннада. Тем интереснее отметить, что зачатки такой колоннады имеются и во дворе маленького храма Мут,⁷⁰ план которого вообще близок к планам храмов Мут и Монту. Особенно же важно наличие такой колоннады во втором по размерам и значению фиванском святилище — Луксорском.⁷¹

Посвященный культу фиванской триады богов — Амона-Ра, Мут и Хонсу, этот храм, называвшийся Ипет-Рес (*рис. 103*), считается одним из наиболее прославленных египетских архитектурных памятников. При Аменхотепе III на месте небольшого древнего храма началось строительство нового гигантского здания общей длиной в 190 м. Однако Аменхотеп III умер раньше, чем задуманный план был осуществлен, и в дальнейшем он уже никогда не был выполнен.

Храм Аменхотепа III состоял из основного здания и двора. По традиции, в самой глубине храма находилась главная молельня, в которую проникали через несколько залов, окруженных различными культовыми помещениями. Особенно интересен зал XII, украшенный рельефами с изображениями чудесного брака Амона-Ра с матерью Аменхотепа III и рождения фараона. Расположение всех помещений отличается почти абсолютной симметрией, еще более строгой, чем в храмах Мут и Монту.

В храм проходили через великолепный вестибюль с тридцатью двумя колоннами в форме связок папируса, соединявшийся с большим открытым двором, длиной в 45 м и шириной в 51 м, обнесенный портиками, колонны которых также имели форму связок папируса (*рис. 104*). К северу был запроектирован еще один огромный двор с портиками вдоль стен и с гигантской центральной колоннадой по главной оси (*рис. 105*). Однако при Аменхотепе возвели только центральную колоннаду из четырнадцати колонн (по 20 м высотой) с капителями в виде раскрытых папирусов. Пропорции колонн были найдены очень удачно, благодаря чему при всей массивности они не кажутся тяжелыми. Абаки их почти не видны из-за капителей, что придает колоннам особую легкость.⁷²

В оформлении Луксорского храма главное место занимали колоннады. В портиках, окружающих двор, и в вестибюле количество колонн было удвоено; колонны поддерживают потолки всех сколько-нибудь обширных помещений, и здание храма как бы превращено в заросли гигантских папирусов, над которыми возвышается центральная колоннада с двумя рядами изумительных мощных стеблей с раскрытыми великолепными цветами. В девяти залах Луксора насчитывается 41 колонна, 32 колонны заполняют вестибюль, 64 обрамляют стены двора, 14 образуют центральную колоннаду, а всего, следовательно, Луксор был украшен 151 колонной. Таким образом, то решающее значение колонны в оформлении пространства, которое сделалось отличительной чертой архитектуры XVIII династии, развито в Луксоре чрезвычайно смело и удачно и придает ему характер исключительной монументальной декоративности.



104. Колоннада двора храма в Луксоре

Значение Луксора для дальнейшего развития храмовой архитектуры Нового царства было очень велико, так как именно здесь нашел свое завершение новый тип храма, созданный зодчими начала XVIII династии.

Луксорский храм был при Аменхотепе III важнейшим звеном в общем плане строительных работ от территории святилищ Амона. Теперь от ворот Луксора к Карнаку вела аллея сфинксов, аналогичная соединявшим храмы Карнака. Эта аллея вскоре разделялась на две; правая из них сворачивала к храму Мут, а левая доходила до храма Хонсу, где, очевидно, при Аменхотепе III уже было святилище, на месте которого позднее был построен храм Рамсеса III.⁷⁵ Таким образом, Луксор оказывался включенным в комплекс святилищ Карнака, отдельные здания которого получили теперь, хотя бы внешне, общий стилистический облик, а связавшие их аллеи сфинксов создали то небывалое еще впечатление единого гигантского архитектурного ансамбля, которое впервые приобрел Карнак. Но этого мало: в итоге нового оформления Фив не только храмы восточного берега, но и обе части города составили с этих пор единый и цельный комплекс. Это впечатление возникало благодаря тому, что как раз напротив пристани на восточном берегу, у аллей

сфинксов, спускавшейся от пилона главного Карнакского храма Амона-Ра, на западном берегу тоже находилась пристань, от которой шла вверх такая же уставленная сфинксами дорога. В конце этой дороги на фоне высоких скал блистали колоннады храма Хатшепсут, как бы венчавшего внушительную панораму целого ряда заупокойных царских храмов, расположенных внизу на грани зеленых полей и выжженных солнцем утесов. Этот ряд, начинавшийся на севере небольшими храмами первых фараонов XVIII династии, замыкался с юга гигантским святилищем Аменхотепа III (*рис. 106*), а от ворот этого храма вела обрамленная монументальными сфинксами длинная дорога, образовывавшая южную параллель с дорогой Хатшепсут и также оканчивавшаяся на берегу Нила пристанью, напротив которой на восточном берегу лежал Луксор. Это новое архитектурное оформление было исключительно декоративным: бесконечные аллеи сфинксов, острые иглы обелисков, блиставшие на солнце золочеными верхушками, монументальные силуэты колоссов на фоне башен огромных пилонов с развевавшимися по ветру пестрыми флагами, бесчисленные колоннады храмов, среди которых особенно выделялись гигантские колонны Карнака и Луксора, высоко поднимавшие к синему небу свои раскрытые капители,— все это придавало неповторимый характер изысканной пышности облику Фив, „прекраснейшего из городов Египта“, знаменитой столицы самого могущественного и богатого государства мира.

Кто же был архитектором Карнака при Аменхотепе III? Известны ли нам имена создателей Луксора, храма Мут? Из видных зодчих этого времени в первую очередь следует упомянуть знаменитого Аменхотепа, сына Хапу, по прозвищу Хеви, который приобрел громкую славу, а впоследствии даже был обожествлен как один из величайших мудрецов Египта. Это был, по всем данным, действительно выдающийся, разносторонне образованный человек (*рис. 107*). Он происходил из Атрибиса и принадлежал к знатному жреческому роду. В автобиографической надписи на одной из его статуй⁷⁴ Аменхотеп рассказывает о своей карьере, которую он начал царским писцом, постепенно возвышаясь благодаря умелому выполнению возложенных на него поручений. Мы узнаем, как он овладел знанием священных писаний, как ведал исчислением податей, урожая, руководил трудом военнопленных и, наконец, был назначен начальником всех строительных работ царя: „Господин мой сделал меня начальником всех работ, я утвердил имя царя навеки, я не повторял того, что было сделано до меня; я сделал для него гору из песчаника, ибо он — наследник Атума; я поступал согласно моему желанию, сделал его статую в этом его великом доме (Карнаке.— *М. М.*) со всяким ценным камнем, пребывающую подобно небу: никто не сделал ничего подобного со времени соединения этих Двух Земель (Египта.— *М. М.*). Я руководил работами по его статуе, огромной в ширину, выше этой колонны, и красота ее осветила пилон. Высота ее была в сорок локтей (около 20 м.—*М. М.*)“.

Очевидно, здесь имеется в виду одна из колоссальных статуй у входа в вестибюль, перед пилоном Аменхотепа III.⁷⁵

105. Центральная колоннада храма в Луксоре



Таким образом, сопоставление текста надписи на статуе Аменхотепа, сына Хапу, и современных ему архитектурных памятников, позволяет считать Аменхотепа автором строительных работ, произведенных при Аменхотепе III в главном здании храма Амона-Ра. Косвенным подтверждением этого являются и три статуи Аменхотепа, сына Хапу, найденные в Карнаке. Одна⁷⁶ была обнаружена около аллеи сфинксов Аменхотепа III при входе в Карнак, недалеко от набережной. Вторая, уже упомянутая статуя с автобиографической надписью, стояла около пилона Аменхотепа III (во дворе между III и II пилонами), а третья, изображающая Аменхотепа, сына Хапу, уже глубоким старцем,⁷⁷ — у северной стороны VII пилона. Таким образом, все три статуи были открыты именно около тех памятников, которые строил Аменхотеп, сын Хапу. В надписи на фрагменте четвертой статуи зодчего (Британский музей) указано, что статуя была „поставлена как милость царя в храм Амона“.⁷⁸

По-видимому, Аменхотеп, сын Хапу, помимо строительных работ в Карнаке, руководил и сооружением заупокойного храма со знаменитыми колоссами и гробницы фараона, так как эти постройки были начаты вскоре после вступления царя на престол, а по всем данным расцвет деятельности Аменхотепа, сына Хапу, происходит именно в первую половину или в первые три четверти царствования Аменхотепа III. Во всяком случае, старый зодчий умер при этом фараоне. Известно, что Аменхотеп III на 31 году своего правления учредил заупокойный культ своего прославленного приближенного и советника, о чем рассказывается в декрете фараона, дарующем иммунитет заупокойному храму Аменхотепа, сына Хапу.⁷⁹ Храм был построен, как исключение, в одном ряду с царскими заупокойными святилищами, как раз позади храма Аменхотепа III: это также косвенно подтверждает, что Аменхотеп, сын Хапу, руководил его постройкой.

В царствование Аменхотепа III были известны и другие зодчие: братья-близнецы Гори и Сути,⁸⁰ принимавшие участие в строительстве Карнака, а также архитектор по имени тоже Аменхотеп. Ему принадлежит очень важная роль в фиванском строительстве этого времени. Сведения о нем сохранились на ряде памятников. В каменоломнях Сильсилэ были обнаружены две стелы, высеченные прямо на скале, где Аменхотеп изображен поклоняющимся царским картушам, и два наоса.⁸¹ Судя по надписям на стелах и наосах, Аменхотеп занимал высокое положение в государстве, он имел звание наследного князя, хранителя печати, единственного семера, „очей фараона во всей его земле“, „находящегося в сердце царя в его доме“, „начальника всех строительных работ царя“. Еще более интересные материалы дает надпись на большой, почти кубической базе из Сильсилэ, где говорится, что база сделана в 35 году царствования Аменхотепа III; особенно важно, что упоминаются „памятники отца его (Амона) в Луксоре“...

Этому же зодчему Аменхотепу принадлежит и статуя человека в одежде везира (Каирский музей, № 590), происходящая из Бубастиса.⁸² В надписи сказано, что изображенный, по имени Аменхотеп, носил титулы наследного князя, единственного семера, любимого господином его, начальника всех строительных работ царя, хранителя печати,

106. Колоссы Аменхотепа III. Песчаник





градоначальника и везира. На правом плече статуи вырезан картуш Аменхотепа III, показывающий, что зодчий Аменхотеп жил при этом фараоне.

Думается, что данные всех этих памятников позволяют признать Аменхотепа строителем Луксора. В самом деле, в надписи на базе в Сильсилэ упомянут 35 год Аменхотепа III, а Луксор не был закончен при этом фараоне, и, следовательно, в 35 году царствования последнего строитель Луксора как раз мог быть в Сильсилэ и выбирать материалы для окончания постройки. Напомним, что Луксор построен именно из песчаника и что около памятников зодчего Аменхотепа в Сильсилэ были найдены незаконченные скульптуры сфинксов с головами барана — священного животного Амона, подобные тем, которые обрамляли аллею между Луксором и Карнаком. Наконец, в надписи на базе из Сильсилэ прямо упомянуты „памятники отца его (Амона) в Луксоре“. Итак, в лице Аменхотепа мы видим зодчего, строившего храм Амона из песчаника в конце правления Аменхотепа III; таким храмом был как раз Луксор, и поэтому упоминание последнего в надписи дает оконча-

тельное подтверждение нашего предположения о том, что создателем этого замечательного святилища Амона и был зодчий Аменхотеп. С этим вполне согласуется и то, что все его изображения на памятниках в Сильсилэ уничтожены, очевидно, при Эхнатоне, который мог особенно преследовать строителя крупнейшего храма Амона-Ра и везира.

Мы можем указать еще несколько памятников, проливающих свет на деятельность этого зодчего. Одним из них является рельеф из храма, построенного при Аменхотепе III в Солебе (Нубия).⁸³ На этом рельефе изображен ритуал освящения храма, и в частности тот момент, когда Аменхотеп III, стоя с левой стороны от входа в храм, ударяет своей булавой в дверь. Напротив царя, с правой стороны от входа, стоят главный жрец и „наследный князь, царский писец Аменхотеп“. Очевидно, это зодчий Аменхотеп, который присутствует при освящении храма как его строитель. В этой связи интересно отметить в Солебе такую же центральную колоннаду во дворе перед храмом,⁸⁴ как в Луксоре и храме Мут, а также в храме в Седеинга, построенном Аменхотепом III своей жене Ти.⁸⁵

Повторение определенного архитектурного мотива вряд ли случайно, и мы считаем вполне вероятным, что Аменхотеп был строителем всех этих четырех памятников

и автором идеи центральной колоннады перед входом в храм. А в таком случае он же руководил сооружением гигантской колоннады перед III пилоном Карнака, возводившейся, возможно, параллельно с колоннадой в Луксоре.⁸⁶

Аменхотеп, таким образом, руководил всеми работами к западу от III пилона Карнака и к югу от храма Амона, включая храм Мут и в Луксоре. Часть статуй соединяющей их аллеи сфинксов осталась в Сильсилэ. Косвенным доказательством этого служит еще один памятник. Думаем, что мы можем с уверенностью считать статую Каирского музея, № 551⁸⁷ также изображением зодчего Аменхотепа (*рис. 108*). Перед нами стоящий человек в парадном переднике и дробно разделанном парике, со складками на животе и с таким же картушем с именем Аменхотепа III, какой имеется на статуе зодчего Аменхотепа из Бубастиса. Из плохо сохранившейся надписи видно, что этого человека звали Аменхотеп и что он был наследным князем, „радующим сердце царя украшением памятников“, то есть был крупным зодчим времени Аменхотепа III. Статуя была найдена в храме Хонсу, как раз в той южной части Карнака, строительством которой, по нашим предположениям, и руководил Аменхотеп.⁸⁸ К. Михаловский, соглашаясь с моими выводами, правильно добавляет, во-первых, что этот зодчий был, очевидно, строителем храма Хонсу и тем самым везиром, который присутствовал в 31 году царствования Аменхотепа III при оглашении декрета об обеспечении заупокойного храма зодчего Аменхотепа, сына Хапу,⁸⁹ что также подтверждает наше предположение о времени деятельности Аменхотепа. Вместе с тем К. Михаловский подчеркивает, что эти зодчье-тезки, очевидно, работавшие какое-то время совместно, являются создателями канона храмовой архитектуры Нового царства, причем большая часть этого творческого замысла и его широкое практическое осуществление было делом младшего из двух зодчих Аменхотепов, строителя храма Луксора, Мут и Хонсу в Карнаке, центральной колоннады храма Амона там же, храмов в Солебе и Седеинга.

В строительстве Луксора принимали участие и упомянутые зодчие, братья-близнецы Гори и Сути. Они имели одинаковое звание „начальников работ Амона“: „я был руководителем твоего Ипет (Луксор, буквально „гарем“ Амона.— М. М.), начальником работ в „святом святых“, наблюдая за тем, что делал тебе твой сын Аменхотеп III“ — говорит каждый из братьев.

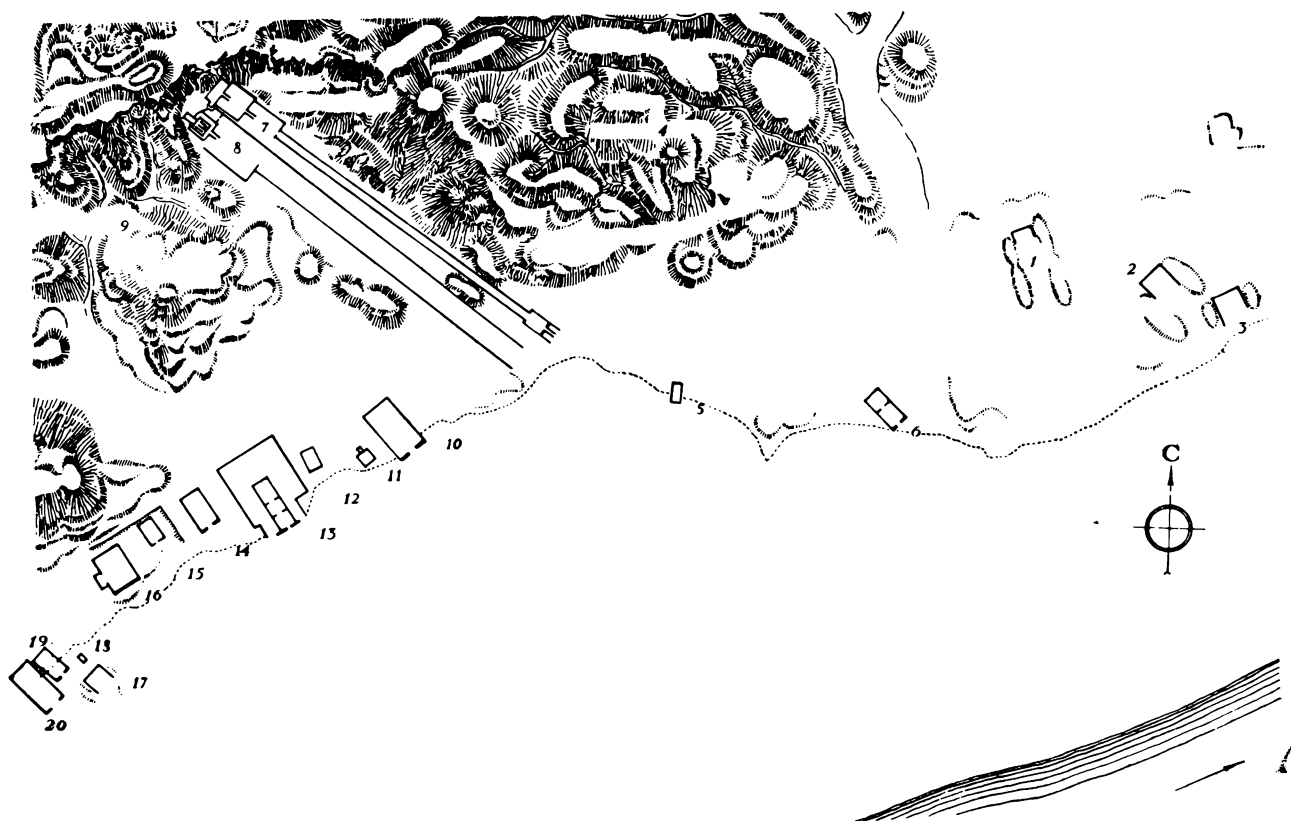


Очевидно, они руководили постройкой культовых молелен в Луксоре. Именно в этом смысле, как нам кажется, следует понимать приведенную надпись.

Мы познакомились на примере Карнака и Луксора с основным типом храма Нового царства и отметили пути его развития в течение XVIII династии. В архитектуре этого времени встречались и другие виды святилищ. Продолжали строить небольшие храмики из одного зала с портиком перед входом,⁹⁰ а также храмы-периптеры, появляющиеся, по-видимому, при XVIII династии. Одним из наиболее ранних был храмик в Мединет Абу,⁹¹ начатый при Хатшепсут и законченный при Тутмесе III. Он служил местом остановки праздничных процессий ладьи Амона. Расположенный на цоколе в 0,5 м высотой, он состоит из двух основных частей: задняя имела шесть комнат, одна из которых являлась святилищем, передняя же часть была окружена с трех сторон четырехгранными столпами, соединенными невысокими стенами. Центр этой части святилища представлял прямоугольный наос для ладьи Амона. Перекрытие окружавшей наос галереи состояло из больших каменных плит, положенных так неудачно, что в углах галереи они не могли держаться без подпорки, и поэтому зодчий был вынужден подставить в каждом углу каннелированную колонну. Это единственный в истории египетской архитектуры пример, когда колонны поддерживают не архитравы, а плиты перекрытия. Неудачно расположенные колонны производят странное впечатление, которое еще усиливается тем, что вследствие необычной толщины абак и баз стволы кажутся чрезмерно тонкими.

Храмы-периптеры постепенно становятся достаточно распространенными при XVIII династии. Хатшепсут строит храмик-периптер в Бухене (Нубия),⁹² Тутмес III — в Карнаке (между VII и VIII пилонами).⁹³ Наиболее удачным был храм Аменхотепа III на острове Элефантина.⁹⁴ Колоннады четырехгранных столпов придавали всему зданию характер строгости и чистоты линий; вход же фланкировался двумя колоннами в виде связок папируса, что вносило необходимое разнообразие в декорировку.

От времени XVIII династии сохранились интересные пещерные храмы, из которых следует остановиться на святилище богини Пахт, построенном Хатшепсут в скалах Антилопьего нома (современный Бени Гасан).⁹⁵ Прозванный впоследствии греками „гротом Артемиды“ (Спеос Артемидос), этот храм значительно пострадал от времени. Вход в него оформлен в виде большого портика с восемью четырехгранными колоннами, расположенными в два ряда. Массивные колонны переднего ряда снаружи имели форму колоссального систра, увенчанного головой богини Хатор. Подобная декорировка именно входных колонн имела определенное смысловое значение, поскольку систр в египетском культе считался одним из средств магического отражения злых духов. Аналогичным образом объясняется и обрамление двери рельефными изображениями систров в заупокойном храме Хатшепсут в Дейр эль-Бахри, и перегородки в виде систров в окне эллинистического храма Хатор в Дендера.⁹⁶ С внутренней стороны колонны переднего ряда портика пещерного храма Пахт были оформлены в виде колоссальных царских осирических статуй. За портиком находился зал прямоугольной формы с нишей для культовой статуи богини.



109. План фиванского некрополя

1—3) погребения царей XVII династии; 4) гробница Аменхотепа I; 5) храм Аменхотепа I; 6) храм Сети I; 7) храм Хатшепсут; 8) храм Ментухотепа I; 9) храм и гробница Ментухотепа-Санхара; 10) храм Тутмоса III; 11) храм Сипта; 12) храм Аменхотепа II; 13) храм Рамсеса II; 14) храм Тутмоса IV; 15) храм Таусерт; 16) храм Мернептаха; 17) храм Аменхотепа III; 18) храм Аменхотепа, сына Хапу; 19) храм Тутанхамона — Эйе — Харемхеба; 20) храм Рамсеса III.

Большое место в архитектуре Нового царства занимали заупокойные храмы фараонов. Местом погребений царей XVIII династии, как и в начале Среднего царства, был западный берег Нила против Фив (рис. 109).

По-видимому, гробница первого фараона XVIII династии Яхмеса I относилась еще к прежнему типу пирамидальной усыпальницы времени XVII династии, поскольку кенотаф Яхмеса I в Абидосе состоял из пирамиды и построенного террасами у скал заупокойного храма.⁹⁷

Однако уже скоро погребальные сооружения фараонов XVIII династии приобретают существенные отличия. Крупнейшим из них был отрыв самой гробницы от заупокойного храма, который строился на границе пустыни и орошаемой земли, а гробницу в целях лучшей сохранности мумии высекали в отдаленнейших ущельях скал малодоступной долины, известной в настоящее время под названием „Врата царей“ (Бибан эль-Молук).

Самым северным из сохранившихся заупокойных храмов фараонов XVIII династии является храм Аменхотепа I и царицы Нефертири. К югу от него стоял храмик-пропилеи, от которого шла дорога в скалы Дейр эль-Бахри, к заупокойному храму Хатшепсут. Южнее стояли храмы Тутмеса III, Аменхотепа II, Тутмеса IV и Аменхотепа III. Таким образом, заупокойные царские храмы XVIII династии располагались с севера на юг в порядке царствований строивших их фараонов.⁹⁸

Храм Аменхотепа I сохранился плохо; можно только установить, что он был выстроен из известняка, имел форму вытянутого прямоугольника и был украшен колоннами, от которых местами сохранились базы.⁹⁹ Сама же гробница Аменхотепа I расположена на расстоянии 800 м к северу от заупокойного храма и на 18° к западу от его оси.¹⁰⁰ Так как скальные царские гробницы стремились охранить от грабителей, то вход после погребения замуровывали и заваливали камнями.

Внутри в гробнице Аменхотепа I начинается спуск к длинному коридору, почти на половине которого направо помещается комната, а налево ниша. Коридор прерывается шахтой с двумя камерами. Эта шахта, по-видимому, была устроена, чтобы ввести в заблуждение грабителей. За отверстием шахты был вырублен второй коридор, который оканчивался погребальным залом прямоугольной формы, с двумя четырехгранными столпами в центре.

Идея новой планировки царского погребения принадлежала, вероятно, гениальному Инени. Достоверно известно, что он строил гробницу Тутмеса I, по основным чертам плана очень близкую к гробнице Аменхотепа I. О постройке царской усыпальницы зодчий рассказывает в автобиографической надписи: „Я один наблюдал за тем, как высекали скальную гробницу его величества, и никто не видел, и никто не слышал... Я бодрствовал в поисках того, что превосходно. Это была такая работа, которую предки не делали“.¹⁰¹ Возможно, что Инени строил и заупокойный храм Аменхотепа I и рассказывает именно о постройке этого храма в другом месте надписи. К сожалению, эта часть текста несколько испорчена, однако ясно, что речь идет о постройке храма из хатнубского известняка, „двери которого сделаны из целого листа меди, а части их из электра“.¹⁰² Очевидно, Инени было тогда же поручено и строительство усыпальницы Аменхотепа I. Не случайно сам зодчий, говоря о созданной им царской скальной гробнице, подчеркивает оригинальность своего замысла.

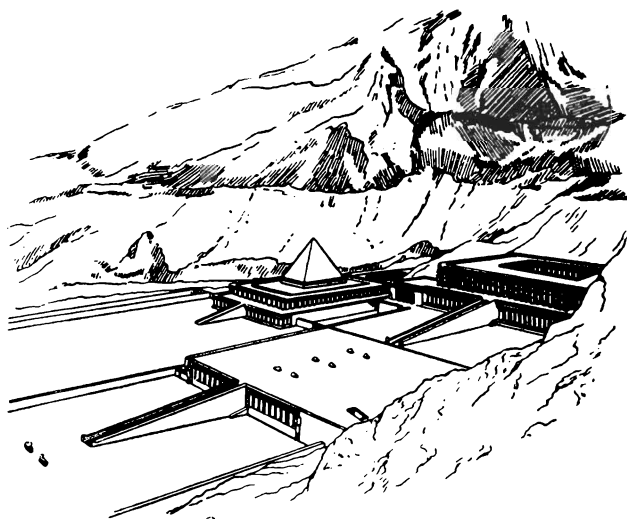
Однако, хотя царский заупокойный ансамбль получил новый облик, при планировке самой гробницы Инени был все же в значительной степени связан традиционной схемой. Сопоставление гробниц фараонов XVIII династии показывает, что, несмотря на постепенный рост числа помещений, основные элементы планировки сохраняются. Это было обусловлено обрядами заупокойного царского ритуала, которым должны были соответствовать помещения в гробницах. Поскольку погребальные обряды восходили к глубокой древности, не удивительно, что существовало сходство планов фиванских скальных гробниц фараонов XVIII династии и внутренних помещений в пирамидах Среднего и даже конца

Древнего царств: и там и здесь мы видим коридор, пересекающий одну или несколько комнат и делающий крутой поворот, комнату перед погребальным залом и самый погребальный зал.

Вначале скальные гробницы царей были сравнительно невелики и их архитектурное оформление еще очень скромно. Так, в погребальном зале Тутмеса I имеется только одна колонна. Но уже вскоре размеры гробниц значительно увеличиваются: удлиняются коридоры, шире становятся залы, растет число подсобных помещений. Развивается и архитектурное оформление. Естественно, что при расширении любого помещения, вырубленного в скале, необходимо увеличение количества колонн. Уже в гробнице Хатшепсут были поставлены три колонны в погребальном зале и одна в помещении, предшествующем этому залу. В гробнице Аменхотепа II стоят шесть колонн в погребальном зале и две в предшествующем помещении. С этого времени царская гробница вообще получает отточенные законченные формы, сохраняющиеся в последующие десятилетия. На смену неправильным очертаниям помещений гробниц Тутмесидов в гробнице Аменхотепа II приходят продуманно спланированные четкие прямоугольники залов, прямые линии и прямые углы коридоров, отделенная ступеньками часть погребального зала с саркофагом — словом, все то, что будет повторяться в гробницах Тутмеса IV и Аменхотепа III и послужит основой для типа царской гробницы XIX—XX династий.

Заупокойные царские храмы, по-видимому, сохраняя в основе тип, выработанный в начале династии, постепенно приобрели характер монументальных сооружений с длинными аллеями сфинксов, массивными пилонами и стоявшими перед ними статуями фараонов. Плохая сохранность этих памятников не позволяет дать анализ архитектурного решения. Особенно досадно исчезновение храма Аменхотепа III: по-видимому, это было замечательное произведение египетского зодчества, как об этом можно судить по великолепным ленинградским сфинксам, происходящим из его аллеи, и по колоссальным царским статуям, некогда стоявшим перед пилоном, а теперь одиноко возвышающимся среди равнины (см. рис. 106 и 126).

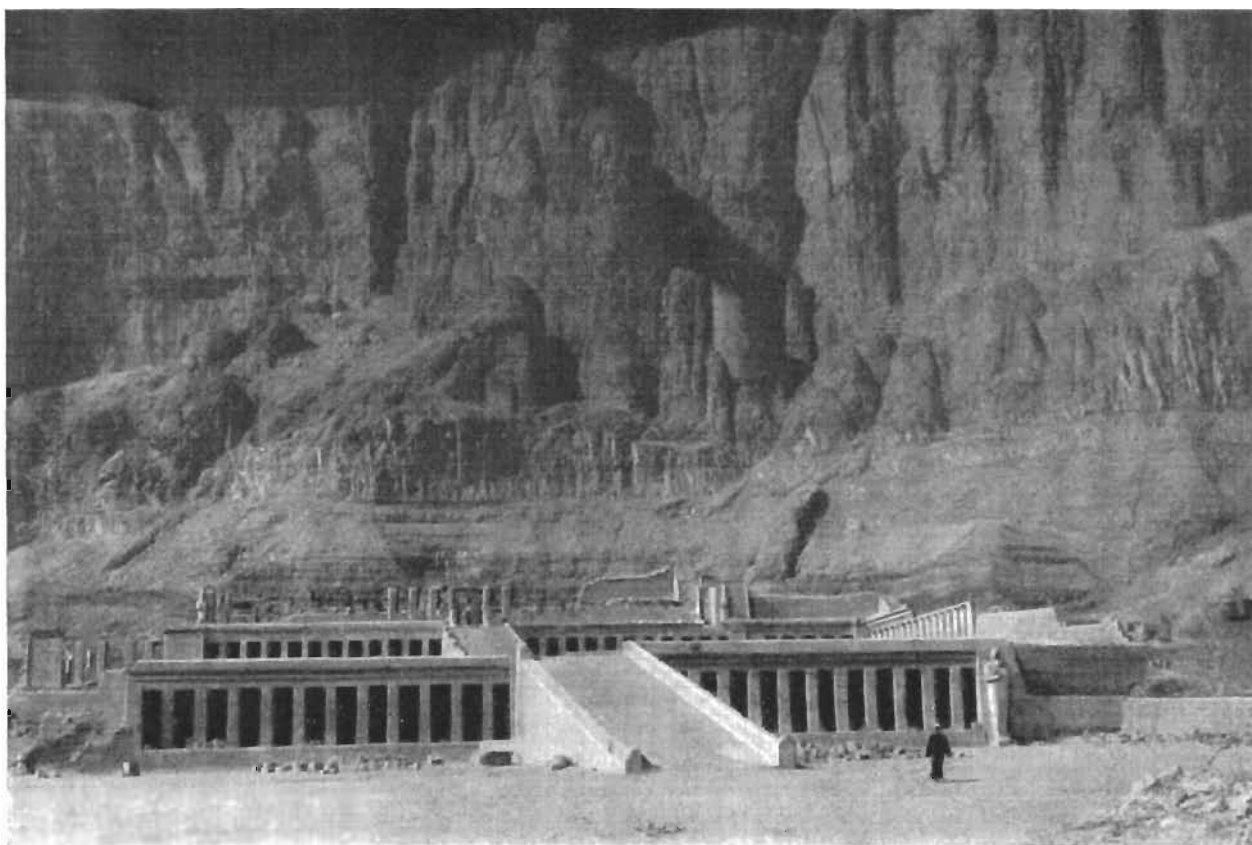
Из всех заупокойных храмов фараонов XVIII династии резко выделяется храм царицы Хатшепсут, в основе которого лежал совершенно особый замысел (рис. 110). Интересен самый выбор места для его постройки — рядом с прославленным святилищем Ментухотепа I, причем по образцу этого же святилища было решено и архитектурное оформление храма Хатшепсут. Причины, побудившие царицу поступить таким образом, станут нам понятны, если мы вспомним, при каких условиях она взошла на престол и в какой



обстановке протекало ее царствование. Уяснение принципов оформления храма Хатшепсут в Дейр эль-Бахри очень важно, так как этот храм был не только одним из замечательнейших произведений египетской архитектуры, но и определенным этапом в искусстве XVIII династии.

Заупокойный храм Хатшепсут не случайно был выстроен рядом с храмом Ментухотепа I. Память о последнем особо чтилась фараонами-фиванцами и Среднего и Нового царств как о царе, благодаря которому впервые в истории Египта правители Фиванской области овладели престолом Египта. Ментухотепа I считали как бы родоначальником фиванских династий, и мы находим именно его статую во главе ряда статуй царей XVIII династии, культ которых впоследствии совершался в фиванском некрополе. Понятно, что и заупокойный храм Ментухотепа I сделался родовым святилищем для фараонов-фиванцев. Еще в Среднем царстве Сенусерт III поставил здесь ряд своих статуй, Аменхотеп I украсил дорогу к храму своими осирическими статуями; во время XVIII династии храм подвергался реставрации. И вот рядом с прославленным святилищем фараона родоначальника династии и поставила Хатшепсут заупокойный храм, подчеркивая этим свою принадлежность к династии и право занимать престол Египта, некогда завоеванный Ментухотепом I. Такое желание укрепить свое положение со стороны Хатшепсут было вполне закономерно, так как появление женщины на престоле фараонов было необычно.

Задуманный как святилище, посвященное заупокойному культу царицы, памятник должен был демонстрировать ее могущество и величие (*рис. 111*). По масштабам он намного превышал храмы предшественников Хатшепсут. Здание, расположенное довольно высоко в горах, соединялось длинной дорогой с молельней в долине; вдоль стен дороги через каждые десять метров стояли по два сфинкса с головой Хатшепсут, сделанные из песчаника и окрашенные. Яркость цветовых сочетаний желтых лиц и тел, синих бород, красных и зеленых полос головных платков усиливалась ослепительной белизной массивных пьедесталов. Эти пьедесталы были украшены врезанными изображениями связанных пленников, что вполне соответствовало воплощенному в сфинксе образу сверхъестественно мощного владыки Египта — покорителя народов соседних стран. Южную стену большого двора перед храмом украшали пилястры с чередующимися изображениями сокола в двойной короне и урея или коршуна, протягивающих к нему знаки жизни, крепости и силы. Ниже были высечены титулы и имена Хатшепсут и схематические изображения фасада дворца. Западную сторону двора занимал портик с двумя рядами колонн — по двадцать две в каждом. Колонны первого ряда спереди были украшены так же, как и пилястры южной стены. С внутренней же стороны колонны имели восемь граней, подобно протодорическим колоннам второго ряда. Над архитравом шел карниз с балюстрадой и стоками для воды в виде львиных протом. С юга и с севера портик фланкировали колоссальные статуи Хатшепсут в образе бога Осириса, достигавшие около 8 м в высоту (*рис. 112*). Раскрашенные рельефы на стенах портика изображали в южной части — приводящего пленников бога Нубии Дедуна, перевозку обелисков и



111. Храм Хатшепсут. Общий вид

поднесение их богу Амону, парад воинов и отдельные культовые сцены, а в северной части — Хатшепсут в образе сфинкса, попирающую врагов и приносящую жертвы Амону.

Портик был разделен посередине большой монументальной лестницей, ведущей на первую террасу храма, по сторонам лестницы посажено по дереву, перед ней также посажены деревья и устроены пруды с густыми зарослями папируса. От ворот двора до лестницы по центральной оси ансамбля через каждые десять метров стояли по два сфинкса. Великолепные фигуры львов, высеченные на боковых стенах лестницы, грозно приподнимаясь, как бы сторожили вход. По оформлению второй двор (на нижней террасе) соответствовал первому, но на северной стороне его была начата постройка колоннады, которая так и не была закончена. С западной стороны двор также замыкался портиком с двумя рядами четырехгранных колонн по двадцать две колонны в каждом, разделенных лестницей, поднимавшейся на вторую террасу (рис. 113—114). Стены этого портика украшали самые прославленные рельефы храма: в северной части — коронация Хатшепсут и ее чудесное рождение от брака самого Амона с ее матерью, царицей Яхмес, в южной части — знаменитые изображения экспедиции, посланной Хатшепсут в Пунт, откуда египтяне вывозили ценные

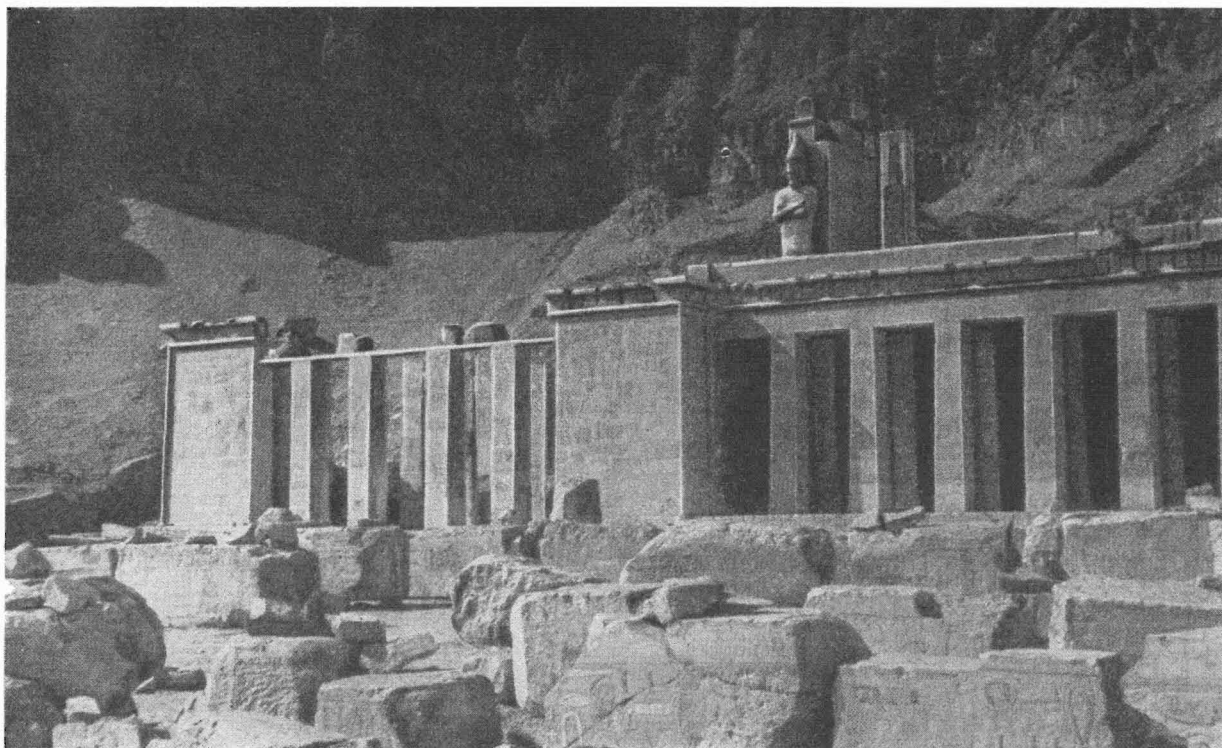


112. Храм Хатшепсут. Колосс на первой террасе

ароматические вещества и экзотических животных. Перед нами отъезд экспедиции из Египта и прибытие ее в Пунт; мы видим встречающих египтян пунтийцев, среди которых выделяются характерные фигуры предводителя и его жены, видим пунтийские деревни с хижинами на сваях, стерегущих их собак и лазающих по пальмам обезьян, видим погрузку на египетские корабли тюков, кусков ценных пород деревьев, целых благовонных деревьев в корзинах, обезьян, жирафа и пантер; видим, наконец, и возвращение экспедиции на родину.

По обеим сторонам портика нижней террасы были устроены молельни богу Анубису и богине Хатор. Правая молельня, высеченная в скале, состояла из зала с двенадцатью каннелированными колоннами, за которым находилось святилище Анубиса со сводчатым потолком (*рис. 115*). Значительно больших размеров была молельня Хатор. В первом зале стояли тридцать две колонны, увенчанные хаторическими капителями, на которых впервые появляется кубический абак. За этим залом находился маленький зал с двумя колоннами, откуда боковые двери вели в ниши, а средняя — в святилище, состоявшее из двух помещений.

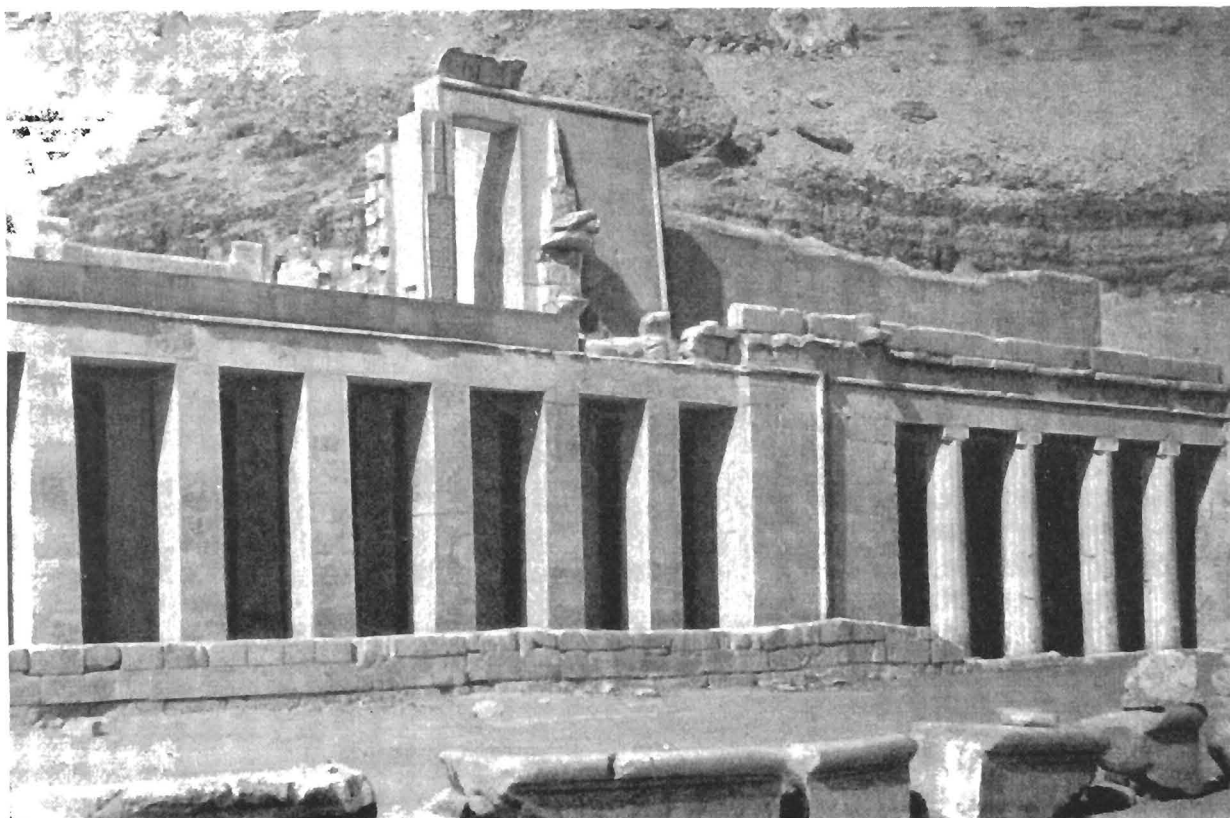
Очень интересны детали декорировки лестницы, ведущей на вторую террасу. Внизу перила были украшены скульптурными изображениями огромных кобр, хвосты которых извивались вверх по перилам; на спине каждой змеи сидел сокол, и вся группа изобра-



113. Храм Хатшепсут. Вторая терраса, южная часть

жала, таким образом, богиню северного Египта — кобру Буто и священного сокола Бехудти, бога южного города Эдфу, символизируя единство Египта. Перед лестницей, на дворе, стояли парные сфинксы из красного асуанского гранита. Планировка верхней террасы была более сложной. Вся эта часть храма предназначалась для совершения главных обрядов, и поэтому она была доступна только для узкого круга лиц, соответствуя внутренней половине верхних пирамидных храмов. Этим объяснялось и своеобразное оформление портика террасы, перед четырехгранными столпами которого стояли осирические статуи Хатшепсут. Эти гигантские статуи в 5,5 м высоты, хорошо видные еще издали, с самого берега Нила, усиливали общее впечатление пышности убранства храма.

Основная центральная часть террасы была обнесена со всех сторон колоннадой, образовавшей небольшой внутренний двор, вход в который из портика закрывали массивной гранитной дверью. С юга и с севера к колоннаде примыкало несколько молелен. Одна из южных молелен была посвящена культу отца Хатшепсут, Тутмеса I; на стенах другой имелись изображения процессий жрецов и прислужников со всевозможными дарами. Часть северных молелен, видимо, предназначалась для солярного культа: здесь, среди молелен, был открытый дворик с огромным жертвенником, к которому поднимались по ступенькам.

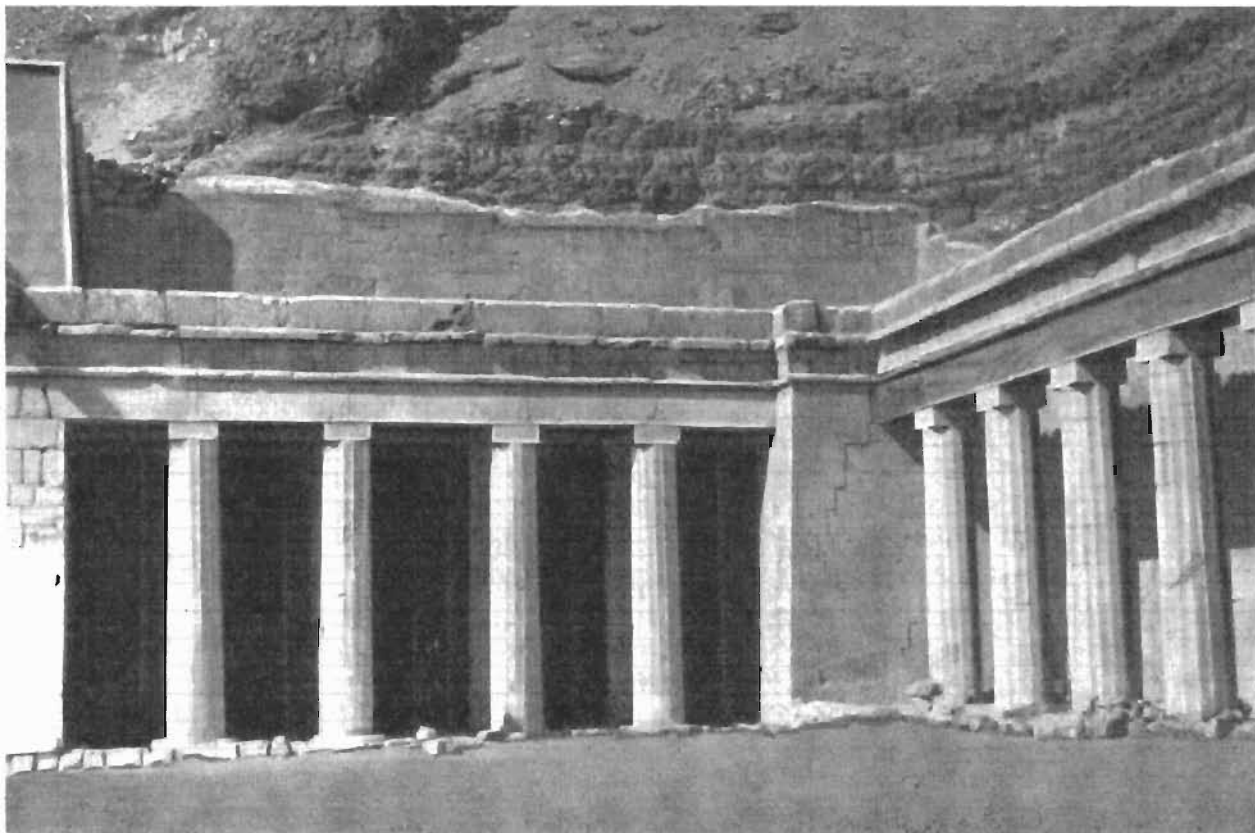


114. Храм Хатшепсут. Вторая терраса, северная часть

В глубине центрального двора террасы, в стене за колоннадой западной стороны, было вырублено десять больших и восемь малых ниш. В больших стояли осирические статуи царицы в 3,35 м высоты; на стенах меньших ниш, закрывавшихся дверцами, были рельефы, изображавшие Хатшепсут перед жертвенным столом. Посредине стены, за гранитной дверью, находилась главная молельня, в которой, по-видимому, стояла найденная в обломках чудесная мраморная статуя Хатшепсут.

Таким образом, храм Хатшепсут в целом представлял собою грандиозный по масштабам и великолепно декорированный памятник, поражающий строгостью и геометричностью линий и форм. Решение фасадов было построено на чередовании горизонталей террас с вертикалями колоннад. Наклонные плоскости лестниц, прекрасно связывая эти горизонтальные и вертикальные линии в одно целое, являются и как бы продолжением линии дороги, ведущей из долины. Этим подчеркивается впечатление подъема ввысь, которое, не нарушая монументальности памятника, придает ему легкость и стройность.

Несмотря на известную близость к святилищу Ментухотепа I, храм Хатшепсут является характерным произведением искусства первой половины XVIII династии. Общая



115. Храм Хатшепсут. Колоннада

для обоих храмов геометричность и строгость линий в храме Хатшепсут смягчается разнообразием и пышностью декорировки. Отличительной чертой здесь было широкое применение скульптуры. Всего в святилище стояло свыше 200 статуй: в самом храме было, по меньшей мере, 22 сфинкса, 40 осирических статуй и 28 статуй, изображавших царицу сидящей или коленопреклоненной, а кроме того около 120 сфинксов украшали дворы и дорогу. Увеличение роли скульптуры в убранстве архитектурных памятников вообще характерно для зодчества XVIII династии. Уже в храме Инени в Карнаке было много статуй. Сенмут же в храме Дейр эль-Бахри декорирует колоссальными статуями и фасады террас, и ниши портиков, и самые залы. Продолжают развиваться и колоннады. Сенмут ставит длинные портики в три яруса по фасаду храма и окаймляет ими дворы, а кроме того устраивает небольшие колонные залы и среди внутренних помещений храма.

Портики, как и лестницы, были оформлены различно. Общее впечатление богатства и пышности, которое придавало храму обилие скульптур и колоннад, дополнялось великолепием декорировки его помещений, о чем сообщает Тхути, руководивший

работами в храме Дейр эль-Бахри. Это был один из видных людей двора Хатшепсут, начальник сокровищницы и начальник царских мастерских, „который дает указания ремесленникам, как работать“. В надписи на заупокойной стеле, украшавшей некогда фасад его гробницы, он говорит, что „великие“, то есть, очевидно, внешние двери храма были сделаны „из черной меди с инкрустациями из электра“, а все внутренние — из настоящего кедра с бронзовыми деталями. Пол, по словам Тхути, во всяком случае в одной из частей храма был „из золота и серебра, и красота его была подобна горизонту неба“. Золотыми и серебряными были и некоторые наосы для культовых статуй; особо подчеркивает Тхути изготовление замечательного наоса из нубийского эбенового дерева, к которому вели ступеньки из хатнубского алебастра.¹⁰³ Части наоса были найдены и представляют собою действительно замечательное произведение придворных ремесленников.¹⁰⁴

Орнаменты, очень удачные по композиции, в изобилии украшали храм. Над рельефами по стенам, над карнизами дверей и ниш — всюду имелись фризы или в виде орнамента „хекер“, или в виде чередующихся символов Осириса и Исида, или, наконец, чаще всего в виде своеобразных „тайных“, как бы ребусных изображений имени Хатшепсут, которые были составлены самим Сенмутом.¹⁰⁵ Все орнаменты выдержаны в строгих классических линиях и отличаются исключительной разработанностью деталей и изобретательностью раскрасок. В расцветке крыльев сокола очень умело противопоставлены различные цветовые эффекты: темно-зеленые перья опущенного вниз левого крыла резко контрастируют с ярко-белым оперением туловища, правое же крыло, показанное с внутренней стороны, дает постепенный переход от белого тела птицы через ряд белых перьев с зелеными точками и следующий ряд зеленовато-сероватых перьев с зеленой штриховкой к темно-зеленым перьям конца крыла. Красные кончики основных перьев крыльев и хвоста придают особую законченность всему изображению. Не менее замечательна и расцветка коршунов, где при сохранении того же приема противопоставления двух различно трактованных крыльев красочность усиливается сочетанием белых, зеленых и ярко-красных перьев. Нельзя не упомянуть и львов на рельефах в молельне Хатор.¹⁰⁶ Их пестрые полосатые гривы, условные концентрические круги солярных символов на плечах и яркие попоны очень показательны для орнаментации храма Хатшепсут, в котором уже заложена пышность и декоративность, широко развивающиеся впоследствии во всем искусстве второй половины XVIII династии.

Храм в Дейр эль-Бахри был центральным строительством в годы царствования Хатшепсут, и главное внимание Сенмута было обращено именно на него. [Что Сенмут придавал этому храму особое значение, видно из того, что он рискнул изобразить себя на стенах в ряде помещений храма.¹⁰⁷ Интересно, что эти изображения всегда были помещены [так, что оказывались скрытыми за дверьми и, очевидно, не предназначались для того, чтобы их видели. Однако Сенмут решил связать себя с созданным им памятником еще более прочным и еще более дерзким способом. Раскопки обнаружили тайную гробницу, которую изготовил себе Сенмут под первым двором храма.¹⁰⁸ Среди многочислен-

ных гробниц фиванских вельмож в скалах Шейх абд-эль-Курнэ давно уже была известна гробница зодчего Сенмута (№ 71),¹⁰⁹ и поэтому находка второй гробницы, да еще в заупокойном храме Хатшепсут, была совершенно неожиданной. Однако надписи и изображения на ее стенах, бесспорно, устанавливали намерение Сенмута быть похороненным под храмом, созданным им в память и славу



Хатшепсут. По форме эта гробница приближается скорее к царским усыпальницам, чем к гробницам вельмож; она имеет коридоры и залы, потолки которых покрыты, как в царских усыпальницах, астрономическими изображениями. Таким образом, Сенмут выделяет себя из числа прочих представителей фиванской знати. Особенно показательна в этом отношении надпись в первом зале гробницы, сделанная крупными иероглифами по самой центральной части потолка во всю его длину: „Да живет Гор (следует полная титулатура Хатшепсут. — М. М.), царь Верхнего и Нижнего Египта Макара (Хатшепсут. — М. М.), любимый Амоном, живущий, и хранитель печати, начальник дома Амона Сенмут, зачатый Рамесом и рожденный Хатнефрет“. Постройка полуцарской гробницы и подобная надпись, ставившая зодчего как бы наравне с царицей, были необычайно смелым поступком, не имевшим никаких прецедентов и, возможно, послужившим и причиной его гибели. Тайная гробница Сенмута не закончена, и никаких следов погребения нет ни в ней, ни в официальной его гробнице в скалах Курнэ. Такова была яркая биография создателя храма в Дейр эль-Бахри, одного из замечательнейших египетских зодчих, всесильного временщика и фаворита фараона-женщины Хатшепсут (рис. 116).

Храм Хатшепсут недолго сохранял первоначальный вид. Занявший после смерти царицы престол Тутмес III приказал уничтожить все статуи ненавистной ему женщины, в течение стольких лет препятствовавшей его самостоятельному правлению. Многочисленные скульптуры храма были разбиты на куски и зарыты поблизости, где они были обнаружены раскопками. Изображения и имена Хатшепсут на рельефах храма были также уничтожены или заменены изображениями и именами ее мужа, Тутмеса II, отца Тутмеса III.

Переходя к обзору гробниц частных лиц в Фивах, следует отметить, что они различны в зависимости от социального положения погребенных лиц.

Как правило, гробницы вельмож располагались около заупокойных храмов фараонов, при которых они служили. Так, самые ранние гробницы XVIII династии лежат вблизи храма Аменхотепа I; у северо-западного угла Рамессеума находятся три гробницы современников Тутмеса I — может быть, здесь стоял или был запланирован заупокойный храм этого фараона. Вельможи Хатшепсут устраивали свои гробницы у южных скал ущелья Дейр эль-Бахри, а гробницы придворных Тутмеса III высечены по средней высоте холма Шейх абд-эль-Курнэ. Там же, где холм этот круто обрывается к югу, почти на оси храма

Аменхотепа II, лежат гробницы вельмож последнего. Однако при Тутмесе IV из-за удаленности скал гробницы его знати располагаются по восточному склону Шейх абд-эль-Курнэ, а самые южные из них относятся уже к его преемнику. В основном же гробницы времени Аменхотепа III, начала царствования Эхнатона и конца XVIII династии находятся на равнине Шейх абд-эль-Курнэ и на холмах Эль-Хокка и Гурцет-Мурэй.

Гробницы фиванской знати, как и в Среднем царстве, были целиком вырублены в скалах. Вход иногда оформлялся в виде портика, чаще же представлял собой простой проем, выступы стен которого служили как бы коротким коридором, непосредственно открывавшимся в неглубокий зал, иногда имевший колонны. За этим залом, напротив входа, шел длинный и узкий коридор к небольшой молельне с нишей, где стояла статуя умершего. Статуи высекались и в стене молельни. Погребальную камеру с саркофагом устраивали под молельней, откуда в нее вела шахта.

Как видно по ранним гробницам XVIII династии, этот тип скальной гробницы восходит к Среднему царству.¹¹⁰

Оформление фасада и некоторых других деталей гробниц знати в ряде случаев находилось под влиянием храмовой архитектуры.¹¹¹ Интересно сравнить оформление гробницы зодчего Пуимра (№ 30) и храма в Дейр эль-Бахри, в сооружении которого он как раз принимал участие: наклонный двор гробницы Пуимра как бы соответствует террасам и пандусам Дейр эль-Бахри, в портике Пуимра мы видим такие же шестнадцатигранные колонны, какие были и в храме Хатшепсут; подобно сводчатым молельням последнего, в гробнице одна молельня имела свод (как и гробницы основного строителя Дейр эль-Бахри — Сенмута и другого их современника — Аменхотепа, № 73). Наконец, и по планировке гробница Пуимра очень близка к молельне Хатор в Дейр эль-Бахри.¹¹²

С течением времени в плане гробниц происходят некоторые изменения: значительно увеличивается молельня (гробницы №№ 125, 127, 123, 85), превращающаяся во второй зал (№ 87). К концу династии второй зал иногда приобретает очень большие размеры, а коридор сокращается до небольшого перехода (№ 40). Одновременно увеличивается и число колонн, особенно в усыпальницах высшей знати времени Аменхотепа III. В гробнице начальника города и везира Рамеса (№ 55) потолок первого зала поддерживают 32 колонны, коридора — 8 колонн. В первом зале гробницы Аменемхета-Сурере и коридоре по 20 колонн, во втором зале — 24 и в молельне — 6, а в переходах помещены по два столба.

Особое место среди усыпальниц вельмож занимает заупокойный храм Аменхотепа, сына Хапу,¹¹³ построенный в виде особой почести в ряду царских заупокойных храмов, за огромным святилищем Аменхотепа III, возведением которого и руководил зодчий. Через пилон проходили в окруженный деревьями двор с четырехугольным бассейном в центре. Портик в глубине двора служил преддверием для второго пилона, за которым находился дворик, обрамленный по сторонам колоннами, и зал с тремя культовыми молельнями. По сторонам дворика, зала и молельни были расположены кладовые.¹¹⁴

Архитектурное решение храма Аменхотепа, сына Хапу, сочетавшее формы заупокойного царского храма и гробницы вельможи, полностью отвечало особенному характеру святилища.¹¹⁵

Гробницы людей, занимавших незначительные должности при дворе — средних чиновников и т. п., в архитектурном отношении малоинтересны, так как представляют собой помещения неправильной формы, вырубленные в скалах по сторонам спускного колодца.¹¹⁶

До нас дошли ценные сведения о строителях фиванских гробниц царей и знати. В горах некрополя при Тутмесе I был устроен своеобразный поселок, который отделялся от равнины высокой грядой скал. Прижатый к ее западному склону, поселок с запада был также ограничен поднимающимися уступами следующей гряды и поэтому растянулся в длину, имея всего 50 м ширины. Окружавшая его стена, сложенная из сырцовых кирпичей с оттиснутыми на них именами Тутмеса I и выбеленная, с закругленными для прочности углами, имела двое ворот — на юге и на севере.

В этом поселении жили люди, вырубавшие и декорировавшие скальные гробницы царей, — архитекторы, каменотесы, скульпторы. Они жили здесь, не имея ни полей, ни источников, даже воду приходилось привозить на ослах за два километра из долины. При входе в поселок и по улице были вкопаны большие амфоры, куда наливали воду и откуда жители поселка брали ее для своих нужд. Большие сосуды для воды были и в домах.

При Тутмесе I поселок состоял из сорока домов, при Тутмесе III их было уже шестьдесят. Эти дома делились широкой продольной улицей на правую и левую сторону, соответственно тому, что все работники составляли два отряда, с начальником и царским писцом во главе каждого. Содержание работники некрополя получали натурой от хозяйств заупокойных царских храмов, куда они отправлялись раз в месяц. Сохранившиеся записи показывают, что начальникам отрядов полагался больший паек, чем рядовым членам этого коллектива. Регистрацию выдачи продовольствия, равно как дневник выхода на работу, вели особые царские писцы, также жившие в поселке.

Работы жителей поселка были связаны с заупокойным царским культом, это обусловило некоторые особенности их быта. Работники некрополя представляли собою нечто вроде религиозного братства и, помимо профессиональных наименований, все носили звание „седжем аш“ — „слушающий зов“, то есть слуга. Это звание, означавшее, по видимому, что они являются „слугами“ бога или [царя, считалось ими наиболее почетным.

Так как большая часть домов и подавляющее количество интереснейших документов, рисующих быт поселка, дошли до нас от времени второй половины Нового царства, мы подробнее остановимся на характеристике жизни и творчества работников некрополя в XVI главе. Сейчас отметим лишь, что гробницы этих людей находились рядом с поселением, на склонах скал, подходивших к поселку с востока и запада. В рассматриваемый период это были небольшие скальные гробницы, состоявшие, как обычно, из одного-

двух помещений. Наиболее интересной является гробница зодчего Ха, современника Аменхотепа II и Тутмеса IV.¹¹⁷ Возможно, что Ха был строителем усыпальницы Аменхотепа II, так как среди предметов, обнаруженных в гробнице зодчего, был золотой „локоть“ (мера длины), подаренный ему фараоном, как это видно из надписи. К тому же гробница Ха обращена к заупокойному храму этого царя. Важной находкой в гробнице Ха была его статуэтка. Небольшая, сделанная из дерева, она стояла на стуле, причем на нее был надет большой венок из живых цветов, давно, конечно, увядших. Статуэтка очень хорошей работы; зодчий изображен стоящим, с опущенными руками. Лицо, по видимому, передает портрет.

Переходя к обзору светской архитектуры времени XVIII династии, следует отметить, что здесь мы обладаем значительно меньшим материалом. Более подробно с внешним видом, планировкой и оформлением жилищ различных слоев населения мы ознакомимся ниже, на материалах раскопок города Ахетатона, тогда как Фивы пока таких данных не дали. Дома и дворцы, построенные из необожженного кирпича, естественно, быстро разрушались, к тому же раскопки Фив, как города (а равно и других городов XVIII династии), не производились, и поэтому о гражданской архитектуре Фив этого времени мы можем судить на основании раскопанного на западном берегу Нила дворца Аменхотепа III или по изображениям домов знати на гробничных росписях.

Представление о типе фиванского городского дома вельможи времени XVIII династии дает изображение в гробнице царского писца Тхутинефера.¹¹⁸ При его анализе необходимо учитывать принятые в египетском рисунке условные приемы передачи предметов, частей зданий, расположенных на разных расстояниях от зрителя. Согласно этим приемам то, что находится позади данного помещения или предмета, изображается над ним. Следовательно, на росписи в гробнице Тхутинефера показан не разрез трехэтажного дома, а обычный для древнеегипетской архитектуры одноэтажный дом. Как известно по раскопкам,¹¹⁹ дом богатого человека стоял в центре участка, на котором располагался и сад, и различные службы: следовательно, и у Тхутинефера закрома и кухня находились за домом, а не на крыше, как это может показаться при первом взгляде на роспись.

Единственный дошедший до нас фиванский дворец XVIII династии — это дворец Аменхотепа III на западном берегу Нила (у современного Биркет-Абу), бывший, по видимому, временной царской резиденцией во время празднования хеб-седа. Он занимал большое пространство и состоял из ряда построек, среди которых были не только дворцовые помещения и хеб-седный храм, но и дома придворных, жилища и мастерские царских ремесленников. Около дворца было выкопано большое озеро.¹²⁰ Наиболее существенной частью самого дворца были, во-первых, личные покои фараона — особый пиршественный зал с тронном, обширная опочивальня, комната для отдыха, ванная и уборная, — и во-вторых, покои его главной жены, царицы Тии, состоявшие из приемной, спальни, ванной и туалетной комнат. Помещения для других жен и их прислужниц находились вблизи от личной половины царя.

По-видимому, стены, потолки, полы, двери были расписаны, а пестро раскрашенные деревянные колонны дополняли общее впечатление яркого и нарядного жилища. Тематика росписи в основном воспроизводила сады с цветами и виноградниками, как можно судить по сохранившимся фрагментам.

Посредине пола одного из залов как бы текла вода: по желтоватому фону голубыми зигзагообразными линиями была передана легкая рябь пруда,¹²¹ в котором среди зеленых листьев водяных растений, точно покачивающихся на красных стеблях, между цветами и бутонами голубого лотоса плавают рыбы и утки; вода окаймлена полосой, изображающей заросли папируса, над которыми летают птицы. Роспись потолков должна была изображать небо с порхающими на голубом фоне птицами — утками, голубями, ястребами.¹²²

Это увлечение „садовыми“ сюжетами в росписях жилищ XVIII династии очень характерно. Оно заметно и в орнаментике и в различных отраслях художественного ремесла. Наблюдается возникновение „садовой“ тематики (и даже соответствующих новых жанров) в литературе¹²³ — яркие строфы в религиозных гимнах с описаниями природы, животных и птиц.¹²⁴ Все это, очевидно, имело общие корни и было различными проявлениями уже указанных выше столь существенных для искусства, да и вообще для всей культуры времени XVIII династии реалистических стремлений.

Мы рассмотрели фиванскую архитектуру XVI—XV веков до н. э. Мы видели, что зодчие XVIII династии, органически восприняв и самостоятельно переработав архитектурное наследие Среднего царства, сумели создать новый архитектурный стиль, отличительными чертами которого было сочетание декоративности и пышности с мощностью форм и грандиозностью масштабов. Пилон превратились теперь в грозные башни, ограждающие ворота храмов. Базиликальная планировка колонных залов, также известная зодчеству Среднего царства, была теперь широко использована строителями гигантских гипостилей фиванских храмов и залов скальных гробниц. Небывалую еще в египетском зодчестве роль получила колонна, ставшая, наряду со скульптурой, главнейшим элементом декорировки здания. Важным моментом явилось создание нового вида царской усыпальницы, с отделенной от заупокойного храма гробницей, местонахождение которой тщательно маскируется. Эта гробница на протяжении рассматриваемого периода из простой, вырубленной в скалах комнаты превратилась в своеобразное подземное святилище с колонными залами, молельнями и коридорами, определившийся порядок планировки которого сделался, в свою очередь, канонически обязательным для последующих династий.

Храмы Карнака, Лейр эль-Бахри и Луксора, эти знаменитые шедевры египетского зодчества, каждый из которых мог бы составить славу любого века и любого города, — были созданы именно в это время и именно в этом „Городе“, переживавшем тогда расцвет своих творческих сил.

Особенности развития фиванской архитектуры времени XVIII династии во многом определили и специфику изобразительного искусства Фив данного периода.

ФИВАНСКАЯ СКУЛЬПТУРА XVI—XV вв. до н. э.



асцвет фиванской скульптуры времени XVIII династии, как и зодчества, был обусловлен ростом значения Фив. Храмы украшались многочисленными статуями фараонов, а знать и увеличившееся среднее городское население заказывали статуи для посвящения в храмы и для гробниц. В ряде случаев статуи частных лиц, обычно наиболее знатных людей в государстве или при дворе, являлись дарами фараонов. Так, в росписях гробницы главного управителя дворца и начальника стад Амона Кенамона, вельможи двора Аменхотепа II, сохранились сцены перевозки нескольких статуй Кенамона в его гробницу и в Карнак. В надписи на росписи сказано, что статуи везли в Карнак и другие фиванские храмы¹ и что „его величество приказал, чтобы была процессия этих статуй в храмы и чтобы они получали хлеб и мясо для ежедневного ритуала“.²

Ведущее место в фиванской скульптуре XVIII династии принадлежало придворным, храмовым и некропольским мастерским. В статуях частных лиц отражались изменения, происходившие в официальной пластике, причем стремление вельмож воспроизводить в своих статуях черты лица правящего фараона продолжало развиваться и в рассматриваемый период.

Для официальной скульптуры ранней XVIII династии характерно возвращение к образцам начала XII династии, примером чего может служить голова одной из колоссальных статуй Тутмеса I,³ которые стояли между колоннами Карнакского храма и были перене-

сены затем при Тутмесе III в колонный зал между V и IV пилонами. По условной трактовке лицо фараона очень близко к лицам заупокойных статуй Сенусерта I из Лишта; для всех них характерно отсутствие объемной лепки форм, одинаковый разрез плоских глаз, условная передача бровей, начинающихся прямой, толстой полосой у переносицы и суживающихся к виску, безжизненная улыбка.

Эта официальная отвлеченная трактовка образа царя свойственна не только монументальным статуям, но и скульптурам меньшего размера. Одним из подобных памятников является статуэтка Аменхотепа I (Туринский музей).⁴ Царь изображен сидящим на троне в традиционной позе и традиционном одеянии — переднике и полосатом платке с уреем. Яркая раскраска придает статуэтке определенную нарядность. На ослепительной белизне туловища и трона резко выступают желтые и синие полосы платка, желтая повязка с красными контурами, красные губы и линии ушных раковин, желтые кольца, синие иероглифы надписей, черные края век, брови, ноздри и борода.

Иконографически статуи царей начала XVIII династии также копируют царские статуи самого начала XII династии. Опять появляются слегка сближающиеся нагрудные лопасти головного платка, двойная его штриховка, широкий урей с высоко расположенными петлями, прежняя форма красной короны.⁵

Возвращение к художественным традициям Среднего царства было не случайно и объяснялось общим сходством в положении царей Египта в начале XX и конце XVI в. до н. э. И тогда и теперь страна переживала момент объединения под окрепшей властью фараонов-фиванцев. Понятно поэтому, что Яхмес I, Аменхотеп I и Тутмес I обращали взоры к памятникам своих предков, покоривших Египет после длительной борьбы в начале XX в. до н. э. Показательно, что даже в выборе тронных имен фараоны XVIII династии стремятся подражать первым царям XII династии; так, Тутмес I принимает тронное имя Сенусерта I — „Хеперкара“, добавляя к нему слово „велик“: „Охеперкара“.

Новые черты появляются только на памятниках времени Хатшепсут. Общая обстановка в стране была к этому моменту уже иной, нежели в начале правления XVIII династии, когда Египет еще закреплял свои новые границы и начинал вступать на широкую международную арену. Основное внимание было обращено тогда на укрепление внешнего положения государства, в стране только начинали созреть ростки будущего расцвета культуры и искусства. Тутмес I смог уже начать постройку Карнака в больших масштабах, однако, в то время как в архитектуре храма Инени было много нового, скульптуры этого же храма не поднялись до этого уровня. Возрождение традиций искусства начала Среднего царства затормозило выработку нового стиля в скульптуре начала XVI в. до н. э., хотя в зодчестве он уже явно намечался.

В царствование же Хатшепсут и возможности для общего развития искусства были иные, и задачи, стоявшие перед фиванскими придворными скульпторами, также изменились. Хатшепсут вступила на престол страны, прочно занявшей положение ведущей мировой державы, окрепшей и быстро богатевшей. И показательно, что именно в этот

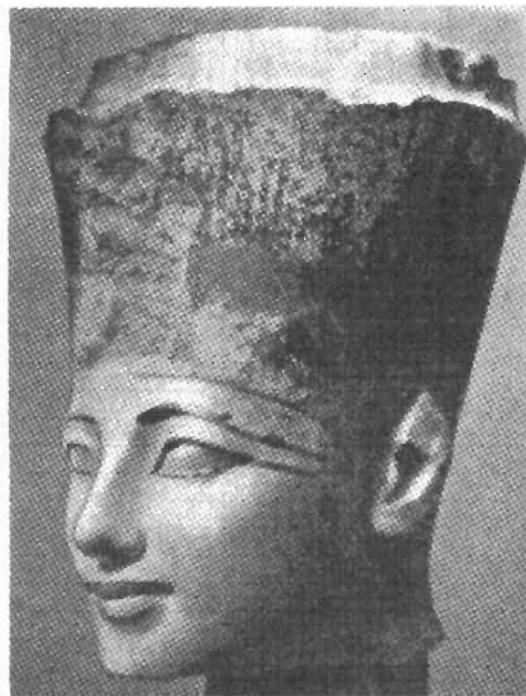
период создается в Фивах такой замечательный памятник, как заупокойный храм Хатшепсут в Дейр эль-Бахри, явившийся важным этапом в развитии всего искусства Нового царства, памятник, и в архитектуре, и в скульптурах, и в рельефах которого уже во всем своем блеске виден новый характерный стиль XVIII династии.

Бывают в истории народа такие периоды, когда в силу тех или иных причин полностью расцветают все его творческие силы и он в ряду замечательных произведений в различных областях культуры создает и такой памятник, который, отражая в максимальной степени специфику творческого подъема и расцвета своего времени, становится его ярчайшим символом и накладывает неизгладимый отпечаток на последующий путь развития искусства. Таким памятником был Парфенон для классического искусства Греции; таким памятником для египетского искусства Нового царства был храм Хатшепсут в Дейр эль-Бахри.

Над его созданием работали лучшие мастера того времени. Изготовление многочисленных статуй, цветных рельефов и богатейшей культовой утвари требовало сосредоточения вокруг строительства храма скульпторов, живописцев, ювелиров и других ремесленников. Все художественные силы Фив были собраны для осуществления гигантского замысла Сенмута, и не удивительно, что именно в этом храме, как в фокусе, отразилось все новое, что в течение предыдущих лет созревало в творчестве фиванских мастеров.

Один тот факт, что для храма Хатшепсут было сделано свыше двухсот статуй, показывает, каким важным событием в художественной жизни Фив было сооружение святилища в Дейр эль-Бахри и каким стимулом для развития официального царского портрета оно послужило. Анализ статуй из Дейр эль-Бахри показывает, что, с одной стороны, они были созданы различными мастерами, а с другой — что значительно отличались от аналогичных по назначению статуй Карнакского храма Инени.

Хотя и выдержанные по-прежнему в идеализирующем плане, все статуи Хатшепсут несомненно являются портретными. Сравнивая их между собой, можно совершенно ясно выделить индивидуальные черты, повторяющиеся на сфинксах, мумиеобразных осирических колоссах, сидящих или коленопреклоненных статуях. Характерный овал лица, широкого в верхней части и суживающегося книзу, очень широко расставленные миндалевидные глаза с ровными дугами бровей, нос с горбинкой, маленький рот и круглый подбородок — все это передается неизменно, то с большей схематизацией (сфинксы, коленопреклоненные статуи из красного гранита и известняковые осирические колоссы), то с меньшей (сидящие статуи).⁶ Повторение индивидуальных черт лица на скульптурах Хатшепсут из Дейр эль-Бахри крайне существенно, так как статуи различны и стилистически и качественно — лица сидящих статуй выделяются более мягкой трактовкой и выразительностью портретной характеристики. Однако имеются и осирические статуи Хатшепсут, выдержанные в том же стиле — четыре замечательные скульптуры, стоявшие в углах главной внутренней молельни Амона (*рис. 117*).⁷ Лица этих статуй резко отличаются от лиц других иконографически аналогичных скульптур, украшавших ниши колон-



117. Головы осирических статуй Хатшепсут. Известняк

над. Несмотря на условные полосы бровей и век, лицо царицы настолько индивидуально и женственно даже при наличии мужской царской короны и искусственной бороды, проработано с такой мягкостью, так высоко мастерство выполнения, что эти статуи безошибочно можно приписать руке выдающегося скульптора. Это подтверждается и самим положением их в особо важном ритуальном помещении — молельне Амона. Не случайно также, что это единственные скульптуры в Дейр эль-Бахри, лица которых окрашены в розовый цвет и покрыты лаком, как и лица всех фигур на рельефах в той же молельне.

К числу работ первоклассных мастеров относится и статуя из необычного, очень твердого, почти приближающегося к мрамору сливочно-белого известняка, стоявшая, по-видимому, в молельне царицы (выс. 1,96 м).⁸ Она выделяется из числа других сидящих статуй Хатшепсут из Дейр эль-Бахри и по материалу, и в особенности по самому внешнему облику царицы: Хатшепсут изображена хотя и в мужском одеянии — полосатом платке и коротком переднике, но без бороды и, несмотря на то, что фигура ее задумана в плане традиционной сидящей мужской статуи, она производит впечатление женственности благодаря общей мягкости мускулатуры, какой-то неуловимой грации и особенно благодаря чрезмерно подчеркнутым грудям, форма которых, однако, отнюдь и не такова, какая была бы дана на женских статуях (см. статую Хатшепсут из того же храма).⁹ Особенно интересно лицо статуи: это самое яркое среди памятников Дейр эль-Бахри и первое в искусстве XVIII династии воплощение уже сложившегося нового стиля фиван-

ской скульптуры. Действительно, в этом чудесном лице, определенно портретном, но в то же время идеализированном, с условными рельефными полосами век, продолжающимися на висках, с точными ровными дугами бровей, выражено (что так характерно для всего искусства Нового царства!) стремление передать подлинный облик изображаемого и одновременно его возвеличить и придать создаваемому образу изящество и законченность. Выполненная уверенным резцом незаурядного скульптора, портретная мраморная статуя Хатшепсут является одним из тех решающих памятников, после которых искусство, искавшее новые образы и формы, творит уже спокойно и уверенно, развивая и совершенствуя найденное.

Большинство остальных статуй храма Дейр эль-Бахри (за исключением сидящей гранитной статуи царицы в виде женщины) не индивидуально и производит впечатление памятников, сделанных по какому-то определенному образцу. Таковы в особенности все наиболее грандиозные скульптуры — и осирические колоссы верхней колоннады, и огромные коленопреклоненные статуи с жертвенными сосудами в руках.¹⁰ Их круглые и маловыразительные лица с пухлыми щеками и высокими дугами бровей над плоскими орбитами глаз не передают женственной мягкости и своеобразной прелести лиц мраморной статуи и четырех „осирисов“ из молельни Амона. Отчетливее дана индивидуальная характеристика образа царицы в лицах сфинксов, окаймлявших длинную дорогу и стоявших во дворе храма.¹¹ Но и эти памятники уступают и в портретности, и в качестве работы отмеченным пяти замечательным скульптурам.

Различие в трактовке образа Хатшепсут объясняется в первую очередь назначением скульптур. Мраморная статуя по всем данным была культовой и уже в силу этого должна была быть портретной. Назначение этой статуи объясняет и ее необычную для образа царицы иконографию. С одной стороны, нельзя было изобразить ее женщиной в одеянии египетских цариц, так как она была царем и именно „Владыкой Обеих Земель, сыном Ра“, должна была предстать перед богами, чтобы иметь право на все привилегии загробного существования фараонов — как сыновей верховного божества. С другой же стороны, нельзя было культовой статуе женщины придать полностью мужской облик, как это делалось для Хатшепсут во всех иных случаях. Скульптор сумел разрешить эту нелегкую культово-художественную задачу: Хатшепсут представлена в полном орнаменте царей Египта, с женским портретным лицом, без подвижной бородки, но с мужской фигурой, хотя и женственно стройной и изящной и с подчеркнутыми грудями. Другая, столь же необычная иконография гранитной статуи Хатшепсут, в которой царица изображена женщиной, в платье с ляжками, также объясняется назначением статуи, которая находилась в молельне богини Хатор: здесь, в этом центре женского культа богини-матери, Хатшепсут могла быть изображена и в своем подлинном женском облике.¹²

Явная портретность осирических статуй из молельни Амона тоже вытекает из их функций. Здесь эти статуи не были простыми кариатидами: они осмыслились как могучие стражи, охранявшие священную ладью с культовой статуей Амона-Ра, стоявшую в молель-

не, и, следовательно, должны были воспроизводить индивидуальные черты того фараона, который сам в образе бога как бы становился на вечную стражу покоя верховного божества.

Статуи же, украшавшие храм снаружи, передавали только наиболее характерные очертания лица царицы, так как самые размеры этих огромных скульптур требовали крайне продуманного отбора основных линий и плоскостей, при помощи которых можно было на большом расстоянии произвести на зрителя нужное впечатление.

Определенную роль в различии скульптур Дейр эль-Бахри играло, конечно, и изготовление их разными скульпторами, но и оно было обусловлено местонахождением статуй и их назначением. Естественно, что наиболее важные ритуальные статуи поручались выдающимся скульпторам, а многочисленные колоссы и сфинксы изготавливались менее талантливыми мастерами.

Тем существеннее для общей характеристики скульптур Хатшепсут из храма Дейр эль-Бахри, что все они, пусть в различной степени, несомненно портретны, и именно в этом их главная ценность. Основные принципиальные элементы нового официального портретного стиля были, таким образом, найдены творцами скульптур Дейр эль-Бахри. Отныне в основу царского портрета на протяжении десятилетий (а с амарнским перерывом и ряда веков) был положен индивидуальный, хотя и несколько идеализированный образ, сознательно возвеличенный, в котором было снято все случайное и несущественное, а отобранные характерные черты лишены выразительной моделировки и заглажены. И тот факт, что этот образ был создан именно мастерами Дейр эль-Бахри, вполне понятен и закономерен. Обращение к художественным идеалам официального искусства начала Среднего царства уже не отвечало новым требованиям верхушки египетского общества. Фараоны-фиванцы XVIII династии не нуждались теперь для укрепления своей власти в авторитете предков — объединителей Египта XX в. до н. э. Они сами добыли себе и своим преемникам прочный авторитет и громкую славу небывалыми еще в истории страны блестящими завоеваниями и желали теперь увековечить в своих изображениях не подобия Сенусертов и Аменхотепов, а собственные конкретные образы.

Хатшепсут же вообще в силу исключительного положения вынуждена была особенно стремиться к прославлению своей личности и зафиксировать свои черты не только на культовых статуях, стоявших в глубине молельни, но и в скульптурах, видимых всему народу, в сознании которого тем самым в силу веками усвоенных ассоциаций запечатлевалось прочное представление о нечеловеческой природе этого „Владыки Обеих Земель“, о подлинном родстве его с верховным божеством и, следовательно, о неоспоримости его прав на престол фараонов. Все это усваивалось тем скорее и крепче, что в представлении египтян идентичность изображенного и реально существовавшего являлась бесспорной. Недаром после смерти Хатшепсут ее преемник Тутмес III истребил все скульптуры Дейр эль-Бахри так тщательно, что до раскопок никто даже не думал о их существовании. Снимая и разбивая на куски десятки чудесных статуй ненавистной ему мачехи-тетки, Тутмес III

считал, что он не только стирал с лица земли и из памяти своего народа воспоминание о ней, но даже уничтожал загробное существование ее души.

Однако стиль скульптур Дейр эль-Бахри настолько отвечал общим задачам официального искусства Фив данного периода, что он сохранился и при Тутмесе III. Показательно сопоставление статуй этого фараона и его предшественницы. Стилистическое единство их так очевидно, что при близком физическом сходстве Хатшепсут и Тутмеса III оно привело в ряде случаев к спорам ученых о том, кого из них изображает та или иная скульптура (*рис. 118*).¹³

Действительно, сравнивая портреты Хатшепсут и Тутмеса III¹⁴ (например, статую Каирского музея, № 42053), мы видим тот же овал лица, широкого в верхней части и суживающегося книзу, те же широко расставленные миндалевидные глаза. Однако есть и разница: нос Тутмеса III крупнее, подбородок не выступает, черты резче, суше, суровее. Лица статуй царицы тоньше и женственнее, рот меньше, тщательнее моделирован, с характерными ямочками по углам, и все черты полны особой мягкости, тогда как крупный нос с горбинкой и большой рот Тутмеса III подчеркивают выражение упорства и решительности.

Стилистические традиции скульптур Дейр эль-Бахри видны на всех статуях Тутмеса III, причем соответственно ближе стоят друг к другу функционально схожие памятники. Так, гранитные колосс Тутмеса III¹⁵ и Большой сфинкс (Каирский музей)¹⁶ отбором основных, наиболее характерных черт продолжают линию крупных скульптур Дейр эль-Бахри, рассчитанных на то, чтобы на них смотрели с определенного расстояния. Наоборот, чисто культовые статуи Тутмеса III (две прекрасные алебастровые статуэтки Каирского музея, №№ 42060 и 42061 и базальтовая статуя того же музея, № 42054)¹⁷ близки к мраморной статуе Хатшепсут и осирическим „стражам“ из молельни Амона. К этой же группе примыкает и небольшая прелестная статуэтка матери Тутмеса III, царицы Исиды, найденная в тайнике Карнака (Каирский музей),¹⁸ также явно культового характера, очевидно, посвященная некогда в одну из молелен Карнака. Общее изящество статуэтки еще усиливается типичными для женских статуй XVIII династии контурами тела, с подчеркнуто тонкой талией, и декоративностью тщательно разделанных прядей пышного и тяжелого парика, звеньев большого ожерелья, широких браслетов на руках и розеток на лямках платья.

Именно в этой второй группе памятников Тутмеса III (в которую входит базальтовая статуя Каирского музея, № 42053) получили особую завершенность основные черты официальной фиванской скульптуры XVIII династии, впервые с таким блеском и уверенностью созданные в Дейр эль-Бахри. Отсюда пойдет и линия их дальнейшего развития, прослеживаемая на памятниках следующего периода — правления Аменхотепа II.

Царствование Аменхотепа II было временем полного расцвета фиванского искусства XVIII династии, годами его спокойной и великолепной зрелости. Если в скульптурах Дейр эль-Бахри определенная строгость форм еще граничила подчас с некоторой сухостью, если на памятниках Тутмеса III эта строгость становится мягче и вместе с тем нарастает отте-

118. Голова статуи Тутмеса III. Базальт



нок изысканности, то в произведениях официального фиванского искусства времени Аменхотепа II мы встречаем сочетание еще увеличившейся мягкости и изящества форм, возросшего совершенства, законченности отделки и сдержанности большого искусства.

Среди скульптур Аменхотепа II в первую очередь следует остановиться на небольшой статуэтке из зеленого базальта (Каирский музей, выс. 57 см),¹⁹ принадлежавшей к числу культовых статуй и продолжающей развитие этой группы памятников. Черты лица фараона явно портретны: линия профиля Аменхотепа II иная, чем у Тутмеса III, нос меньше, разрез глаз более узкий и ровный, брови не выгибаются такой резкой дугой, как у Тутмеса III и Хатшепсут, они прямее и ниже лежат над глазами. Те же портретные черты мы встречаем и на других скульптурах фараона.²⁰

Прекрасным образцом стиля скульптур времени Аменхотепа II является группа, найденная в пещерной молельне Дейр эль-Бахри.²¹ Группа сделана из песчаника и раскрашена. Аменхотеп II стоит под головой фигуры священной коровы, прислонясь к ее широкой груди и как бы находясь под защитой божественной кормилицы. Корова изображена выходящей из нильских тростниковых зарослей, с ее шеи спускаются до земли гибкие стебли папирусов, густой гирляндой обрамляющие голову. Высокое мастерство этой группы общеизвестно. Особенно привлекала внимание исследователей передача тела коровы.

Среди лучших образцов портретного искусства времени Аменхотепа II следует поставить и замечательную скульптурную голову внешнего саркофага царицы Меритамон (рис. 119), жены Аменхотепа II и дочери Тутмеса III от его брака с младшей дочерью Хатшепсут, царицей Меритра-Хатшепсет.²² Саркофаг из тщательно подобранных кусков кедра покрыт тонкой резьбой и некогда был обит листовым золотом, а глаза и брови сделаны из драгоценных материалов. Особенно поразительно лицо царицы; перед нами опять знакомые черты члена семьи Тутмесидов: широкое в верхней части лицо, большой нос с горбинкой и энергичный рот. Сопоставление головы саркофага с самой мумией подтверждает близкое сходство в чертах лица. Большую портретность именно этого памятника можно объяснить особенностью культового назначения: согласно требованиям заупокойного ритуала лицо саркофага должно было быть портретным. Вследствие этого на лице Меритамон отмечены такие особенности, которых мы не видели на других царских скульптурах XVIII династии: мускулы гораздо тщательнее проработаны, глаз менее стилизован, правильно поставлен и глубже сидит в орбите, все лицо вообще производит значительно более живое впечатление, чем другие современные скульптуры. Совершенство отделки доведено в саркофаге Меритамон до чрезвычайно высокой степени. Очень хороши руки царицы с длинными тонкими пальцами. Все произведение изящно и декоративно, но еще без чрезмерной пышности, что особенно характерно для памятников времени Аменхотепа II, и ниже мы увидим, что именно теми же чертами отмечены и рельефы хеб-седного храма этого фараона в Карнаке.

Мы наметили, таким образом, общие пути истории официальной фиванской скульптуры первой половины XVIII династии. Установленные нами этапы этого развития подтверждаются

119. Голова саркофага царицы Меритамон. Дерево



и анализом статуй частных лиц этого периода, причем здесь наблюдается усиление характерного стремления вельмож передать на лицах своих статуй портретные черты правящего фараона, о чем мы уже говорили выше и с чем еще встретимся ниже при анализе рельефов и росписей.

Подобно официальной пластике времени Аменхотепа I и Тутмеса I, статуи вельмож еще связаны с художественными традициями Среднего царства. Так, характерно отсутствие шеи у ряда скульптур, изображающих сидящих на корточках людей в длинной, окутывающей все тело одежде. Таковы обе статуи Сенмута с царевной Нефрура, везира Усера, хранителя печати Менхеперрасенеба, царского писца Аменемхета.²³ Особенностью подобных произведений XVIII династии является то, что все туловище заметно расширяется к коленям и суживается к ступням. Линии тела живо чувствуются под одеждой.

Общие с памятниками Среднего царства черты имеются и в трактовке прекрасных деревянных статуэток Аменхотепа, верховного заупокойного жреца Тутмеса I и его жены Раннаи, певицы Амона (ГМИИ).²⁴ Обе статуэтки исключительны по качеству работы; они сделаны из дерева, глаза, ожерелья и браслеты инкрустированы из золота, одежда посеребрена. Будучи изображениями двух представителей высшей фиванской знати,²⁵ и, что очень важно, точно датированными, статуэтки являются великолепными образцами портретной скульптуры частных лиц начала XVIII династии, причем аналогичными царским статуям. Черты лица Аменхотепа очень близки к разобранный в начале этой главы статуе Тутмеса I: прямые рельефные брови того же самого рисунка, такие же линии губ и носа, одинаково поставленные большие уши (*рис. 120*).

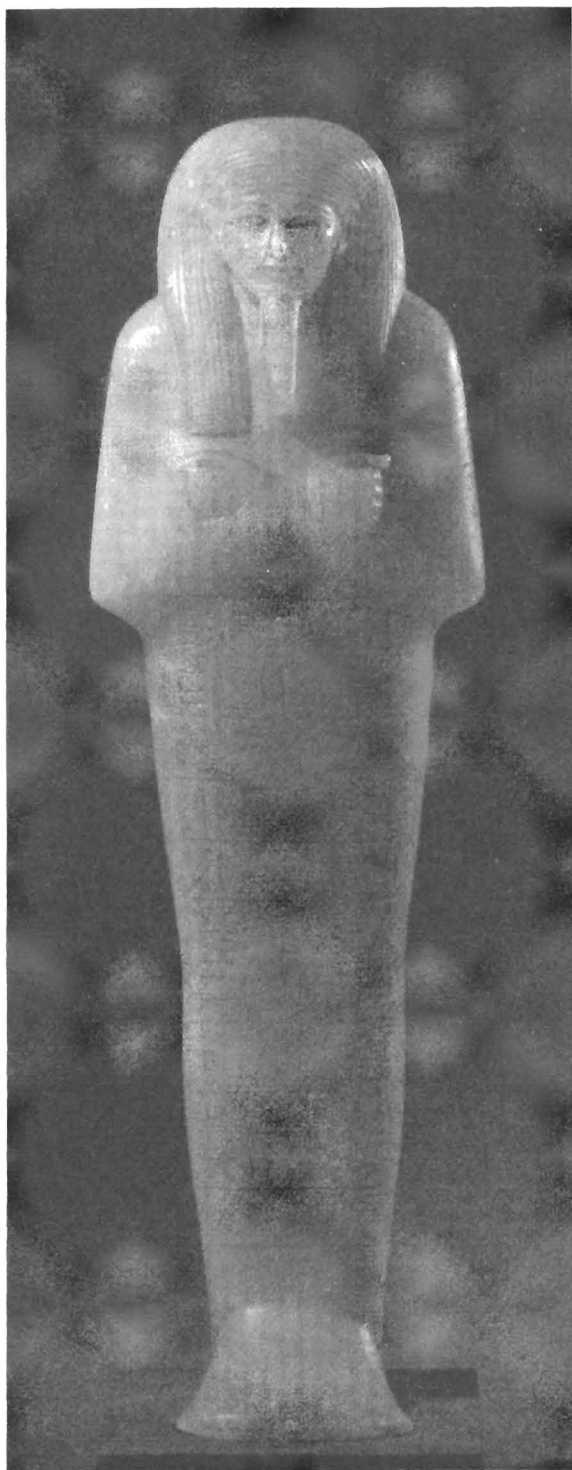
Равным образом статуи современников Тутмеса III воспроизводят лицо этого фараона.²⁶ Достаточно указать на скульптуры везира Усера (Британский музей) или военачальника Маи (Берлинский музей) (*рис. 122*).

Статуи вельмож времени Аменхотепа II значительно отличаются от скульптур современников Хатшепсут и Тутмеса III и в свою очередь имеют много общего с портретами Аменхотепа II. В этом отношении показательна уже упоминавшаяся статуя зодчего Менхеперрасенеба, хотя и работавшего при Тутмесе III, но умершего при Аменхотепе II. Статуя, посвященная в свое время в Карнакский храм, сделана из серого гранита и сравнительно невелика (выс. 0,82 м). Менхеперрасенеб изображен сидящим в позе писца, причем с его левого плеча свешивается письменный прибор. Лицо Менхеперрасенеба очень близко к портретам Аменхотепа II. Мы видим здесь узкий и ровный разрез глаз, прямые, низко лежащие над глазами брови. По обе стороны носа отмечены складки, как и на статуях Аменхотепа II (ср. Каирский музей, № 42073).

Те же черты лица мы находим и у прекрасной большой алебастровой заупокойной статуэтки ушебти правителя дворца Аменхотепа II — Кенамона (Эрмитаж) (*рис. 121*):²⁷ глаза узкие, причем верхнее веко даже слегка срезает часть зрачка, брови почти прямые, нос ровный, рот довольно большой с полными губами без всякого выреза; по сторонам носа отмечены легкие складки. Гробница Кенамона в Шейх абд-эль-Курнэ (№ 93) известна

120. Статуэтки жреца Аменхотепа и его жены Раннаи. Дерево





121. Ушебти Кенамона. Алебастр

своими замечательными росписями, явившимся определенным этапом в истории фиванской стенной росписи. Ушебти Кенамона по качеству работы также стоит на очень высоком уровне. Мастер с большим искусством обработал полупрозрачный камень теплого желтовато-сливочного тона.

Очень интересно сопоставить скульптуры Менхеперрасенеба и Кенамона с группой, изображающей их младших современников – Сеннефера, градоначальника Фив, и его жены Сеннаи, царской кормилицы и певицы Амона (Каирский музей) (*рис. 123*).²⁸ Сеннефер принадлежал к числу наиболее значительных вельмож двора Аменхотепа II и отчасти Тутмеса IV. Его брат, Амонемипет, был везиром. Гробницы обоих братьев найдены в Шейх абд-эль-Курнэ,²⁹ причем особенно славится гробница Сеннефера, подземная часть которой широко известна под названием „Гробницы виноградных лоз“, благодаря необычной росписи потолка, изображающей сплошные ветви лоз. Группа Сеннефера и его жены, найденная в Карнаке, в некоторых отношениях очень важна. Супруги сидят в традиционной позе, обняв друг друга одной рукой и положив другую руку на колени. Между супругами стоит их дочь, певица Амона Мутнеферт; она же изображена на рельефе, врезанном на правой стороне кресла, на левой стороне которого изображена ее сестра Нефертири. У Сеннефера, как и у Менхеперрасенеба, типичный парик XVIII династии -- волосы идут прядями во все стороны от макушки, причем у Сеннефера каждая прядь дана рядом мелких выпуклых прямоугольников; иногда пряди бывают гладкими, но зато оканчиваются как бы локонами, обозначенными несколькими косыми линиями. Спереди, начиная с ушей

и до плеч, волосы падают также локонами в виде удлиненных выпуклых прямоугольников. У этого головного убора при Аменхотепе II уши остаются полностью открытыми, причем боковые пряди парика еще не свешиваются на плечи, как это будет позже. На шее Сеннефера — ожерелье из четырех рядов бус и нагрудные знаки его достоинства, на руках массивные браслеты, бедра окутаны длинным одеянием, довольно низко подвезанным под животом. Сеннаи одета в традиционное узкое платье с лямками, на шее у нее тоже широкое ожерелье, на голове большой парик, типичный для первой половины XVIII династии. Лица обеих фигур группы очень схожи между собою и близки к лицу Менхеперрасенеба; особенно характерны выпуклые полосы бровей и век одинакового рисунка и складки по сторонам носа, которые мы отмечали и у ушебти Кенамона. Группа Сеннефера и Сеннаи интересна еще в одном отношении — на ней имеется подпись скульптора. На рельефе левой стороны кресла высечена надпись: „сделано жрецом Амона художником Золотого зала Амона Амонмесом правогласным, сыном... сделано жрецом Амона-Ра художником Золотого зала Амона Джедхонсу правогласным, сыном Гора правогласного“. Поскольку оба мастера названы в надписи не словом „санх“ — „скульптор“, а „сеш-кедут“, обычно





обозначающим тех, кто делал основные контуры рельефов и росписей, вероятнее видеть здесь имена авторов не статуй, а боковых рельефов.³⁰ Для нас эта надпись имеет большое значение не только потому, что она называет имена двух несомненно достаточно известных мастеров времени Аменхотепа II, но и указывает, что группа была изготовлена в храмовой скульптурной мастерской, очевидно, Карнакского храма Амона, где она и была найдена. Таким образом, становится еще более ясной тесная связь между царской и частной скульптурами XVIII династии и подтверждается высказанное нами предположение о происхождении статуй высшей фиванской знати из официальных храмовых мастерских.

От подобных скульптур несколько отличаются статуи людей, принадлежавших к средним слоям населения. Два хороших образца таких памятников времени Аменхотепа II хранятся в Эрмитаже — статуя писца счета зерна

Мааниамона (№ 741) и небольшая группа, изображающая писца Шери с женой Сатамон и сыном Амонемипетом (№ 2503).³¹

Статуя Мааниамона (выс. 38,5 см) сделана из известняка и была раскрашена: лицо и руки темной красновато-коричневой краской, веки, зрачки и волосы — черной, белки — белой (рис. 125). Фигура окутана плащом, из-под которого видны только кисти рук; одежда повторяет основные формы тела. На голове надет такой же парик, какой мы видели у Менхепerrasенеба и Сеннефера; под подбородком привязная борода. Лицо, довольно тонкой и тщательной работы, близко к типу статуй времени Аменхотепа II: прямой нос, губы немного толсты, отмечены складки около носа, разрез глаз неширокий, брови и веки даны только краской, а не рельефом. На одежде спереди есть надпись, содержащая обычную заупокойную молитву, обращенную к Амону-Ра и Осирису.

Некоторая разница в трактовке статуи по сравнению со скульптурами Менхепerrasенеба или Сеннефера, выражающаяся в общей мягкости линий, меньшей официальности всего образа (одно отсутствие рельефных полос бровей и век уже сразу изменяет лицо статуи), объясняется разницей в иконографических требованиях, предъявлявшихся к скульптурам лиц различного социального положения. Мааниамон принадлежал к средним слоям населения Фив; сам писец счета зерна, он был сыном ювелира Тхутихотепа и его жены Дидиу и не вращался в кругу придворной знати, к которому принадлежали Менхепerrasенеб, Сеннефер и Кенамон.

Тем и интересна для нас его статуя, созданная не одним из прославленных в свое время скульпторов официальной храмовой мастерской, а являющаяся типичным образцом работы среднего хорошего скульптора.



Еще более стандартна семейная группа писца Шери. Супруги сидят на широком кресле с закругленной спинкой, обняв друг друга за плечи, в позе, обычной для изображения супружеских пар. Между ними стоит маленький нагой мальчик — их сын Амонемипет, а на боковых сторонах кресла вырезаны изображения двух дочерей, около отца — Амонеминт, около матери — Танеферт. Из надписи на базе видно, что группа была посвящена, вероятно в храм, братом Шери, писцом Амонемипетом, изображение которого вырезано сзади на спинке кресла. Он показан сидящим за столом с приношениями; по другую сторону стола в позах молящихся стоят его жена Хенутурт и, вероятно, дочь Таусерт. Нижнюю половину спинки кресла занимает заупокойная молитва к Осирису с просьбой о дарах для „духа“ Шери. На длинном гладком переднике Шери вырезана надпись: „Отец начальника судебного зала Амона Мереса, правогласного, Шери“. Лица сделаны очень суммарно, однако по типу близки к статуям времени Аменхотепа II. Сатамон одета в узкое платье с лямками, на голове ее парик с многочисленными косами, разделенными на три части; две из них обрамляют лицо, а третья падает на спину. Спереди, поверх основной массы кос, с каждой стороны лица видно еще по одной косичке. Ближайшей аналогией к статуэтке Сатамон является фрагментированная статуэтка женщины (Берлинский музей),³² чрезвычайно похожая на нее по чертам лица, типу парика и покрою платья. Группу Шери следует отнести к царствованию Аменхотепа II по ряду признаков. Мы уже говорили о типе лиц. Женщина одета в платье старого покрою, которые египтянки еще носили в это время. Ее парик вполне соответствует образцам данного периода. По контурам тела Сатамон также близка к таким фигурам, как Сеннаи. Равным образом и тело самого Шери, еще крепкое и собранное, отнюдь не похоже на мягкие тела современников Аменхотепа III. Полосатый головной платок Шери также указывает на время не позже середины XVIII династии. Таким образом, принимая во внимание все сказанное, мы можем датировать группу временем правления Аменхотепа II и отнести ее к произведениям тех средних мастеров, изготовлявших шаблонные памятники, которых было, вероятно, достаточно много в фиванских скульптурных мастерских.

Прекрасным образцом официальной пластики времени правления преемника Аменхотепа II — Тутмеса IV является группа, изображающая этого фараона и его мать царицу Тио (Каирский музей) (*рис. 124*).³³ Эта скульптура во многом близка к группе Сеннефера и Сеннаи. Позы обеих пар совершенно одинаковы; группы сделаны из черного гранита и по размерам почти равны. Лица Тутмеса IV и его матери напоминают лицо

Аменхотепа II; только глаза Тутмеса IV более узкие, а лицо шире в верхней части и скуластее.

Сопоставление групп Сеннефера и Сеннаи — Тутмеса IV и Тио показывает общность не только в чертах лиц, но и в пропорциях фигур, и в ряде деталей. Женские фигуры с тонкими, точно вырисованными талиями и полными грудями и бедрами одеты одинаково и имеют те же парики; мужчины широкоплечи и крепки, и разница заключается в том, что тело фараона, согласно канонам иконографии царской скульптуры, собрано и подтянуто, тогда как тело вельможи, также по традиционной иконографии статуй знати, рыхло и жирно, с тремя характерными складками на животе.

Образцом статуи вельможи времени Тутмеса IV может служить статуя Неферренпета, глашатая богини Хатор в ее пещерной молельне в Дейр эль-Бахри.³⁴ Эта статуя (выс. 0,5 м) сделана из кристаллического песчаника. Неферренпет изображен коленопреклоненным; он одет в пышное одеяние из тонких тканей; на голове парик описанного нами выше образца XVIII династии, но уже наполовину закрывающий уши — вариант, характерный для времени Тутмеса IV и Аменхотепа III. Общие черты Неферренпета, как и следовало ожидать, повторяют облик Тутмеса IV с его очень узким и вытянутым разрезом глаз, причем глаза даны с подчеркнутым верхним веком.

Статуя Неферренпета отмечена уже рядом новых черт. Ко времени царствования Тутмеса IV и особенно его сына Аменхотепа III Египет широко пользовался плодами своих завоеваний. Колоссальные богатства, непрерывным потоком вливавшиеся в страну в течение ряда десятилетий, дали свои результаты. Увеличивавшееся благосостояние знати повлекло за собой возрастание роскоши быта. Простые, издревле привычные формы одежды — набедренный передник у мужчин и плотно облегающее тело платье с ляжками у женщин — сменились пышными одеяниями из гофрированных тончайших тканей, отороченных бахромой. Появились и ткани с цветным узором, вытканым гобеленной техникой. Сложные тяжелые парики и разнообразные нарядные головные уборы, массивные ожерелья и браслеты из драгоценных металлов, самоцветных камней, ярких фаянсовых и стеклянных паст дополняли богатство костюмов.

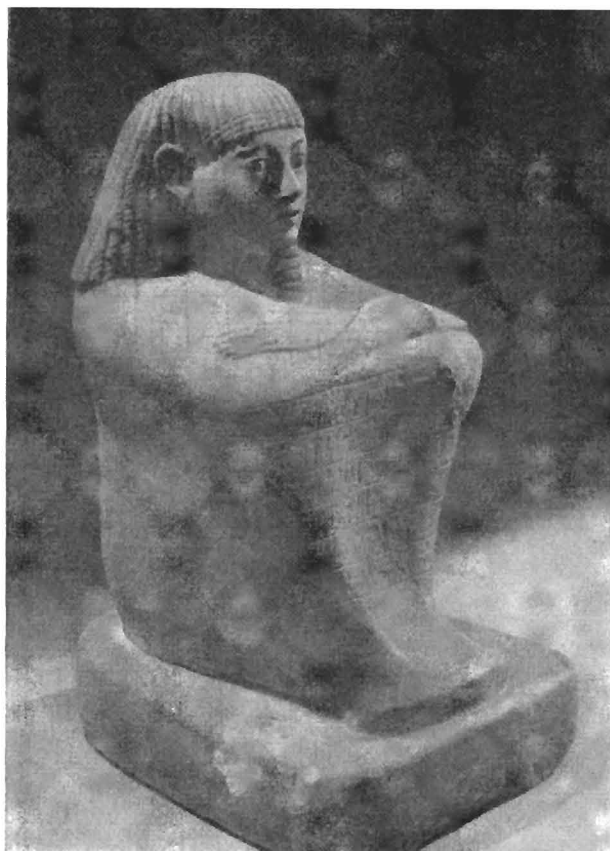
Мы уже видели, насколько изменился при Аменхотепе III облик самой столицы Египта — Фив, превратившейся в огромный и цветущий город. Фивы постепенно забывали тяготы постоянных войн. Вместо возвращавшихся из далеких походов грозных отрядов усталых, но гордых своими победами и своей добычей завоевателей по улицам Фив теперь проезжали нарядные выезды царских охот, великолепные колесницы двора, направлявшегося на прогулку в загородные дворцы, или нагруженные драгоценными дарами торжественные посольства из далеких стран.

Блеск и роскошь придворного быта, иной характер стремлений и интересов верхушки фиванской знати — все это должно было отразиться и на искусстве.

На смену классической ясности и четкости форм начала XVIII династии и цветущей, сдержанной зрелости середины периода приходят теперь напряженность и беспокойная

сложность. Изысканная декоративность пронизывает весь стиль, перерастая порою в чрезмерную пышность и утратившую меру нарядность. Общий облик скульптур резко меняется: вместо больших гладких плоскостей почти вся поверхность покрывается бесчисленными мелкими струящимися линиями, передающими складки гофрированных тканей одежд, сплетение кос и локонов сложных париков. Вся статуя полна игрой светотени, и это начавшееся увлечение светотенью отвечает, в свою очередь, и тому, что в данный момент достигает необычного развития наблюдавшийся на всем протяжении XVIII династии рост исканий новых, более совершенных способов передачи окружавшего художника мира. Внимание мастеров как никогда занимают теперь проблемы движения, объемности, живописности. Если наблюдаемая в ранних росписях XVIII династии статичность ко времени Аменхотепа II заменяется движением, то теперь в ряде сцен последнее переходит в бурный порыв. Тела как в скульптуре, так и в росписях и в рельефе все больше и больше утрачивают плоскостность и приобретают объем, линии становятся закругленнее, особое внимание уделяется новой трактовке женского тела.

Этот новый подход к передаче образа человека замечен и в том, как по-иному решается строение лица статуй. Такие монументальные памятники, как сфинксы из заупокойного храма Аменхотепа III, находящиеся в Ленинграде (*рис. 126*), статуя того же царя в Британском музее, голова от статуи в том же музее, колоссы из Луксора или гигантская группа Аменхотепа III и царицы Тии в Каире³⁵ — уже сделаны в новом плане. Хотя царский портрет остается еще в рамках идеализированного и обобщенного образа, в лице фараона появились существенные изменения. Дело, конечно, не в том, что перед нами совершенно новый тип лица, с выступающим подбородком, с удлиненным овалом, с характерными линиями — слегка вогнутого длинного носа, точно срезанных в верхней части щек, узких глаз и прямых, почти параллельных к вискам полос бровей и век. Это — передача личных портретных черт данного фараона. Важны попытки добиться более выразительной трактовки образа, и в плане таких поисков следует отметить новую постановку глаза, который теперь глубоко посажен в орбиту и как бы противопоставлен



плоскости лица. Такая постановка глаз, придающая лицу выражение сосредоточенного раздумья, явится отныне характернейшей чертой скульптур времени Аменхотепа III и ляжет в основу рисунка и формы глаз в искусстве Амарны.

Однако каноничность иконографии не позволяла в полной мере отразить в царских статуях новые художественные представления эпохи. Иное понимание образа сказалось вначале лишь в портрете. Скульптуры по-прежнему статичны, сохраняется условная, почти чрезмерная моделировка мускулистых тел, традиционных одеяний. Тем более показательным фактом является проникновение новых элементов к концу периода даже в иконографию царской статуи, и мы встречаем такие необычные произведения, как известная статуэтка Аменхотепа III в длинной, отделанной бахромой одежде и его же сидящая статуэтка.³⁶ Здесь впервые более реалистично показано и тело фараона: перед нами невысокий полный человек с ожиревшим, обрюзгшим телом.

В частной же скульптуре характерные черты нового стилистического этапа — стремление к более правдивой характеристике и к изысканной декоративности — видны значительно отчетливее. Меньшая зависимость от традиций позволила художникам уделить больше внимания характеристике индивидуального образа. Правда, царский портрет по-прежнему создавал типологию частного портрета, и, более того, облик фигуры фараона обусловил формы и пропорции статуй частных лиц. Показательным примером в этом отношении может служить статуя зодчего Аменхотепа, строителя Луксора, сделанная из темного гранита и превышающая рост человека. Наибольший интерес представляет лицо, повторяющее черты Аменхотепа III: мы видим тот же овал удлинённого и книзу слегка выступающего вперед лица, тот же длинный, немного вогнутый нос, те же, точно срезанные в верхней части, щеки и узкие, правильно моделированные глаза под низко лежащими бровями. На голове зодчего надет парик, появившийся во вторую половину царствования Аменхотепа III: волосы, завитые сверху донизу параллельными, ровно чередующимися волнами, падают спереди на плечи длинными локонами. Традиционный передник, подпоясанный очень низко, оставляет открытым весь живот с тремя жировыми складками под грудью. Великолепная отделка придает этой статуе, несмотря на отсутствие пышного одеяния, оттенок изысканного изящества.

Другим примером типизации может служить голова статуи неизвестного вельможи (Лувр).³⁷ Очертания лица снова повторяют тип лица Аменхотепа III, но с меньшей резкостью. Особенно хорошо сделаны рот с прекрасно моделированными губами и глаза, зрачки которых слегка прикрыты верхними веками.

К тому же кругу памятников принадлежат три головы мужских статуй (ГМИИ, Брюссельский музей, Бирмингем);³⁸ лицо последней, пожалуй, несколько более условно и лишено того изящества отделки, которым отличаются остальные указанные произведения.

Еще выше их по красоте линий и тонкости работы голова мужской статуи, составлявшей часть группы, изображавшей царского опахалоносца Нахтмина и его жену (Каир-

126. Сфинкс Аменхотепа III. Гранит



ский музей).³⁹ Группа, в настоящее время сильно фрагментированная, сделана из известняка (голова статуи Нахтмина имеет в высоту 34 см). Парик Нахтмина идентичен с париком луврского вельможи, равным образом близки и черты обоих лиц. Однако лицо Нахтмина производит впечатление еще большего изящества, вся отделка гораздо законченней, причем лучшей деталью являются замечательные, с узким разрезом глаза, зрачки которых также немного прикрыты верхним веком.

Фигура жены Нахтмина может служить прекрасным образцом женской статуи времени Аменхотепа III. Лицо ее тонко и красиво, вся фигура очень декоративна.

Женские скульптуры конца XVIII династии, несомненно, декоративнее, изящнее и в то же время естественнее мужских и являются наиболее ярким выражением художественного образа своего времени. Еще более богатые и сложные, чем у мужчин, парики украшают головы женщин, на шеях одеты широкие ожерелья, на руках (а иногда и на щиколотках ног) — браслеты. Женский парик конца XVIII династии обычно состоит из бесчисленного ряда мелко заплетенных из нескольких прядей кос, спускающихся двумя широкими волнами по обе стороны лица, причем сзади иногда отдельно заплетаются несколько кос.⁴⁰ Эта сложная прическа сдерживается или венком из лепестков лотосов, или широкой лентой; иногда ленты обвивают и боковые волны волос. Спереди поверх парика, по обе стороны лица, часто бывают видны пряди своих волос. Всю фигуру облегает легкая гофрированная одежда, струящиеся линии которой подчеркивают мягкие формы тела. Впервые так живописно драпируются складки полупрозрачной ткани, впервые игра светотени придает всей скульптуре особую легкость.

Вместо четких силуэтов с высокими талиями, контрастирующими с сильно развитыми, но немоделированными грудями и бедрами в женских статуях середины XVIII династии, теперь весь контур тела становится необыкновенно плавным; линии более низких талий переходят в линии бедер, которые хотя и остаются широкими, но принимают более мягкие очертания.

Прекрасными образцами этой новой трактовки являются: знаменитая луврская Туи, Наи, Хенттау, каирская деревянная статуэтка, жена Нахтмина.⁴¹

Еще больше заметен новый подход к передаче женского тела в многочисленных деревянных статуэтках нагих танцовщиц и служанок, отличающихся особым изяществом и очарованием (*рис. 127*). Такие статуэтки, как молодая девушка из Британского музея, туринская Нефертмау или негритяночка из музея Лондонского университета,⁴² убедительно показывают, с каким мастерством передавали художники времени Аменхотепа III формы юных тел, изящные очертания рук и ног, маленькие крепкие груди и сравнительно развитые бедра. Настоящим шедевром среди этого рода памятников следует признать чудесную статуэтку нагой девушки из коллекции Бехаг (Париж), сделанную из слоновой кости.⁴³

Менее связанные каноном при создании таких фигурок, скульпторы стремились найти более совершенное решение передачи натуры: мы видим, как естественны позы девушек,

как хорошо переданы этнические особенности негритяночки в статуэтке музея Лондонского университета.

К подобного рода произведениям тесно примыкают многочисленные фигурки нагих купальщиц, музыкантш и танцовщиц, украшающие туалетные принадлежности знатных женщин XV в. до н. э. — ручки зеркал или коробочки для притираний. Особенно очаровательны ажурные рельефные фигурки девушек, играющих на различных музыкальных инструментах, катающихся в легких лодочках среди зарослей папирусов (*рис. 128*)⁴⁴ или как бы плывущих и держащих в вытянутых руках сосудики в виде пойманных уток и рыб или сорванных лотосов.⁴⁵ Все эти сюжеты были непосредственно заимствованы из жизни. Выдающимся образцом такой пластики является замечательная фигурка плывущей девушки с коробочкой в форме лотоса в руках (ГМИИ, № 3627) (*рис. 129*).⁴⁶ Статуэтка сделана из кости, на ее головке надет деревянный парик каштаново-черного цвета, на шее врезано заполненное черной краской ожерелье, на крестце — орнамент в подражание пояса, спереди на ногах татуировка в виде фигурок бога веселья Бэса, изображения которого часто наносились на кожу танцовщиц или певиц;⁴⁷ лотос окрашен в темно-розовый цвет. Прелестное лицо девушки, необычайно изящное стройное тело, наконец, гармоничное решение цветовой гаммы статуэтки — все это позволяет считать ее первоклассным памятником, созданным большим мастером.

Широкое распространение подобных статуэток стояло, несомненно, в тесной связи с тем общим интересом к передаче жизни природы, о котором мы уже говорили выше и одним из проявлений которого было быстрое развитие и в архитектуре, и в изобразительном искусстве, и в литературе своеобразных „нильских сюжетов“. Мы уже видели, какое большое место в оформлении жилищ фараонов и знати данного периода занимали росписи с мотивами



нийской фауны и флоры. Не менее широко использовались эти мотивы в художественном ремесле.

Изготавливались чаши, по дну которых изображались плавающие среди водяных растений нагие девушки, рвущие цветы и ловящие рыб и птиц. Еще более сложны и декоративны были вазы, в центре которых на особых возвышениях укреплялись сделанные из металла фигурки птиц и лягушек или стебли нильских растений с сидящими на их цветах птицами. Все это выглядело особенно эффектно, когда вазы были наполнены водой, а может быть, и живыми цветами лотосов и как бы превращались в уголок нильских заводей или в маленький пруд.⁴⁸

То, что именно Нил и нильская природа заняли такое большое место в египетском искусстве, было вполне закономерно: вспомним, какое исключительное значение имел Нил не только для египетского ландшафта, но и для самой жизни Египта, этого подлинного „дара Нила“. Живописные берега реки, покрытые тростниками с порхающими среди них птицами и обильно росшими голубыми и белыми лотосами, были постоянным местом прогулок египтян, а охота на водяных птиц и рыбная ловля — любимым отдыхом.

Увеселительные прогулки по озерам в садах дворцов были также распространены в быту египетской знати, причем именно девушки из гаремов фараона и его вельмож играли в таких прогулках далеко не последнюю роль. Вспомним хотя бы, какое развлечение для скучающего фараона Снофру придумывает мудрец Джаджаэманх во второй сказке папируса Весткар. „Пусть направится твое величество к дворцовому озеру, — говорит он. — Посади на ладью прекрасных девушек из гарема твоего дворца, и будет радоваться сердце твоего величества, когда ты увидишь, как они гребут туда и сюда. Ибо ты увидишь прекрасные заросли твоего озера... и его красивые берега“.

Снофру следует совету мудреца и приказывает: „Принесите мне двадцать весел из эбенового дерева, украшенные золотом, с рукоятками из дерева „секеб“, инкрустированными тонким золотом. И приведите мне двадцать девушек с прекрасными телами... и принесите мне двадцать сеток, и дайте эти сетки этим девушкам вместо их платьев“... И сделали все так, как приказал его величество. Они гребли сюда и туда, и сердце его величества радовалось, когда он смотрел, как они гребли“.⁴⁹

Прелестные фигурки нагих купальщиц, украшающие ручки туалетных принадлежностей знатных египтянок конца XVIII династии, как будто являются настоящими иллюстрациями для приведенного эпизода из сказки папируса Весткар.

Таковыми же иллюстрациями, но уже для любовных стихотворений-песенок, очень характерного жанра в литературе XVIII династии,⁵⁰ кажутся фигурки нагих девушек на фоне нильских зарослей, украшающие ручки ложечек для притираний. Местом встреч возлюбленных часто бывали сады или заросли на берегах Нила, где молодые девушки ставили силки для водяных птиц, и при чтении многих стихотворений невольно вспоми-

128. Ложечки для притирания. Дерево



нается изящная фигурка совсем юной девушки (ложечка в Лувре), держащей в обеих руках охапки голубых лотосов, а на согнутой в локте левой руке еще и связку уток:⁵¹

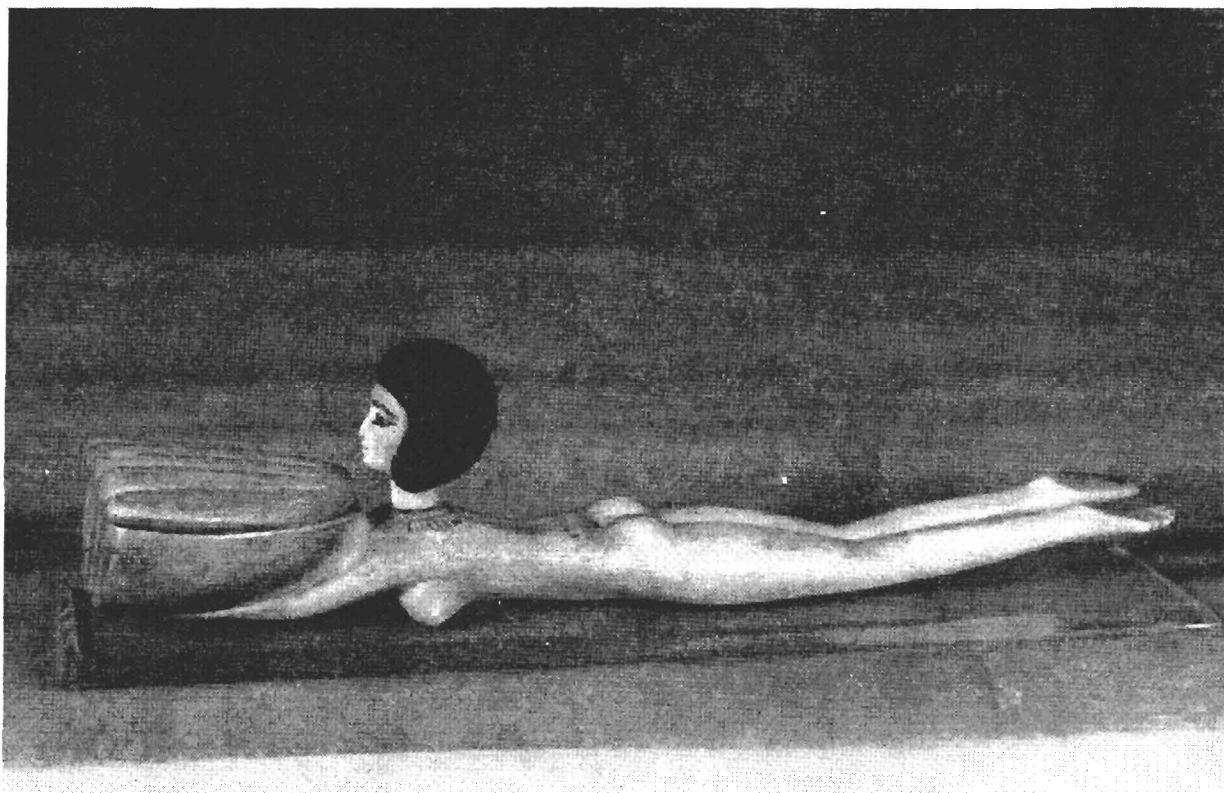
Доносится голос дикого гуся,
Попавшегося на приманку.
Но любовь к тебе удерживает меня,
И я не могу освободиться.
(Когда) я сниму мои силки,
Что скажу я матери моей,
К которой я прихожу каждый вечер,
Нагруженная птицей?
„Разве ты не ставила сегодня силков?“
Твоя любовь завладела мною!

Дикий гусь летит и спускается,
Множество птиц порхает вокруг,
А я и не думаю о них...
Со мной моя любовь, только моя,
Сердце мое равно твоему,
Я не удаляюсь от твоей красоты!

И, разумеется, к любой из этих прелестных фигурок могут быть отнесены слова влюбленного юноши, так воспевающего красоту своей возлюбленной:

... (тело) сестры — это поле лотосов...
Руки ее — это сети,
И лоб ее — это силки из дерева „меру“,
А я — гусь, пойманный на приманку!⁵²

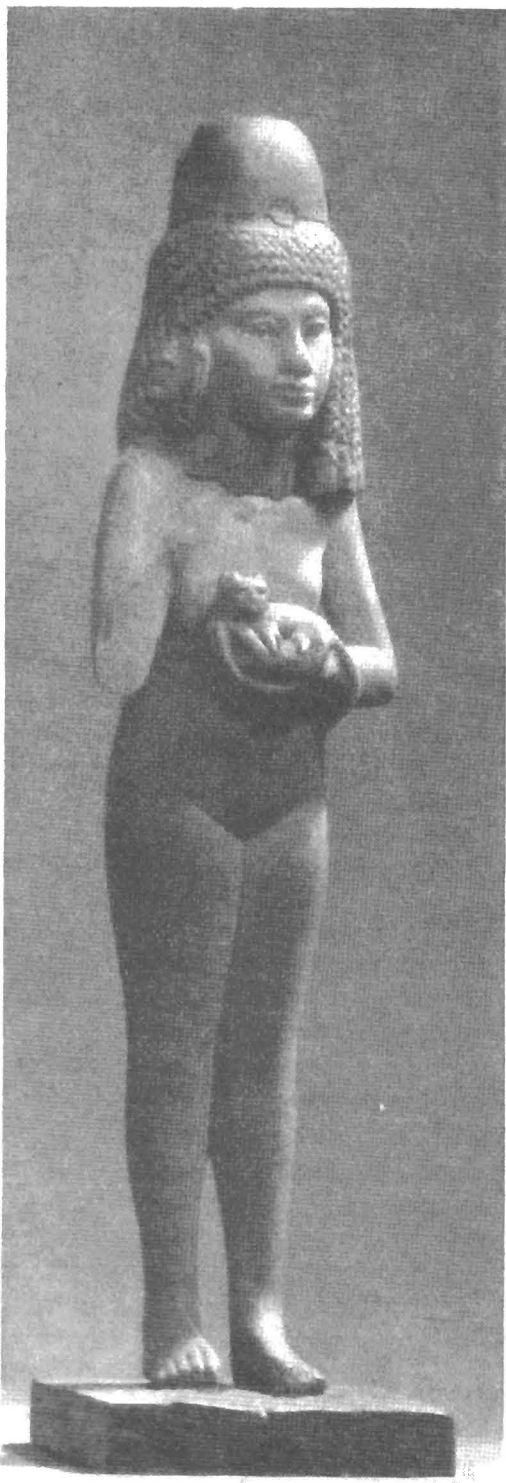
Возможность свободно придавать статуэткам слуг различные позы позволила скульпторам конца XVIII династии создать ряд маленьких шедевров, одним из которых является статуэтка девочки с сундучком на голове (Британский музей).⁵³ Вся фигурка необычайно выразительна: девочка чуть согнулась, чувствуется, что она идет медленно и осторожно, чтобы не потерять равновесия под тяжестью ноши. Еще более выразительна аналогичная по замыслу статуэтка мужчины, несущего на плече большую вазу, которую он поддерживает правой рукой (Ливерпульский музей).⁵⁴ По форме и орнаменту ваза очень характерна для конца XVIII династии. Скульптор сумел хорошо передать ощущение большой тяжести ноши, давящей на человека, настороженную поступь, напряженность всего тела. Можно было бы назвать еще много подобных памятников, вроде деревянной статуэтки женщины (Лейденский музей) с огромной вазой на левом плече или принадлежавшей царице Тии фаянсовой фигурки девушки с сосудом.⁵⁵ Иконографически все они восходят



129. Ложечка для притирания в виде плывущей девушки. Кость и дерево

к статуэткам „носителей даров“, которые из века в век помещались в гробницы умерших. Но какая огромная и принципиальная разница в решении статуэток времени Среднего царства и конца XVIII династии! Раньше мы видели совершенно прямые фигурки девочек, которые шли легко и свободно, как будто никакой ноши на их головах не лежало, и сопоставление их с только что разобранными статуэтками особенно наглядно показывает изменение эстетических норм в искусстве конца XVIII династии, и огромный творческий рост скульпторов, преодолевших рамки вековых традиций.

Характерно, что некоторые художественные приемы, найденные скульпторами второй половины XVIII династии, в свою очередь превращались в каноны и начинали воспроизводиться с утомительным однообразием. Так, особую прелесть и естественность статуэтке нагой девочки, держащей в левой руке птичку (музей в Болонье), придает необычный жест правой руки, которым она откидывает на плечо мешающую прядь волос.⁴ Казалось бы, перед нами смелое нарушение канонической позы, придающее женской статуе определенную живость и непосредственность. На самом деле такой же жест мы встретим и у аналогичной статуэтки девочки Берлинского музея, держащей в левой руке котенка (рис. 130), и у статуэтки Британского музея (№ 32733), также с котенком:



130. Статуэтка девушки с котенком. Дерево

в левой руке.⁵⁷ Мотив откинутой за плечо волны волос мы видим у знатной дамы в скульптурной группе (ГМИИ),⁵⁸ а в стенной росписи — у музыкантш на фрагменте сцены пира (Британский музей, № 37984).⁵⁹ Да и вся новая трактовка человеческого тела приобретает явное значение канона. Если бы до нас дошла только одна из таких скульптур, как, например, фигура зодчего Аменхотепа или зодчего Аменхотепа, сына Хапу,⁶⁰ мы, без сомнения, были бы поражены свободой и свежестью передачи тела, мягкостью мускулатуры, но сопоставление этих статуй (а к ним можно было бы добавить и еще ряд других) сразу же показывает стандартность изображения тел с обязательными жировыми складками под грудью, с одинаковыми пухлыми, мягкими, низко подпоясанными животами, чрезмерно развитыми мускулами груди и круглыми линиями плеч.

В некоторых произведениях и при новой трактовке господствующим элементом становится изысканная стилизация. Лица скульптур холодны и условны. Прекрасным образцом таких произведений может служить статуэтка молодого мужчины из Эрмитажа — один из шедевров деревянной скульптуры рассматриваемого периода (*рис. 131*).⁶¹ Тело юноши прекрасно моделировано и обладает достаточной мягкостью; по новым нормам одеяние спускается низко, оставляя большую часть живота обнаженной. Условность лица с узкими, слегка наискось поставленными глазами и изогнутыми над серединой глаз, круто спускающимися к виску бровями еще усиливается чрезмерно вытянутой формой черепа. К этой же группе пластики относятся и одна из статуй зодчего Аменхотепа, сына Хапу (Каирский музей, № 44861),⁶² с характерным изгибом бровей, как на портретах царицы Тии. Такие брови воспроизводились на ряде скульптур конца XVIII династии.

Статуи вельмож этого времени уже не напоминают воинственных сподвижников Аменхотепа I или Тутмесов. Мужчина, изображенный в эрмитажной статуэтке, или Нахтмин вряд ли могли захватить в рукопашной схватке пленных врагов, как это делал в свое время Яхмес Пеннехет, или совершить подвиг, как современник Аменхотепа II военачальник Аменемхет. Трудно представить их с Тутмесом III в сражении при Мегиддо или даже покоряющими сирийских князей вместе с Аменхотепом II. Это изнеженные щеголи самого блестящего в те времена двора или обрюзгшие в своих канцеляриях чиновники. Фигуры изображенных рядом с ними женщин также мало похожи на крепкие тела жен и матерей завоевателей Сирии начала династии. Перед нами выросшие в роскоши жены тех же начальников дворцов или опахалоносцев царя. Да и сам Аменхотеп III был так же далек от своего энергичного предка Тутмеса III. Достаточно сравнить такие контрасты, как базальтовая статуя Тутмеса III и статуэтка Аменхотепа III в пышных одеяниях, чтобы ощутить всю разницу между этими людьми и все различие в характере времени, породившего и людей и памятники.

Среди этих скульптур, отличающихся прекрасной работой, сходных между собою и стилистически и типологически, резко выделяется только один памятник — статуя прославленного зодчего и мудреца Аменхотепа, сына Хапу (Каирский музей, № 42127) (см. рис. 107).⁶³ Она отличается от всех других статуй знаменитого зодчего острой индивидуальной портретной характеристикой. Аменхотеп, сын Хапу, изображен стариком, с худым морщинистым лицом, с резко выдающимися скулами и плотно сжатыми губами большого рта. Глаза, глубоко сидящие в орбитах, смотрят спокойно и бесстрастно из-под полуопущенных век.



Чем вызвано такое решение данного портрета Аменхотепа, сына Хапу, сказать трудно. Может быть, это статуя какого-нибудь особого назначения, а может быть, старый зодчий, пользуясь своим исключительным положением, почему-либо захотел, чтобы именно так был запечатлен его облик в памятнике, поставленном около VII пилона Карнакского храма. Но даже и эта скульптура не свободна от условности. Не только тело Аменхотепа соответствует новому стандарту тел статуй конца XVIII династии, но даже и на лице мы видим условные рельефные полосы бровей.

Таким образом, до конца царствования Аменхотепа III в Фивах существовала основная скульптурная школа Египта. Прекрасные мастера создавали великолепные памятники, по-новому осмыслили и художественно выражали образ человека - гораздо более жизненный, чем раньше, но подчас несколько условный и изысканный. Аналогичными путями шло развитие трактовки человеческого образа и в фиванской стенной росписи и рельефе.

РЕЛЬЕФ, СТЕННАЯ РОСПИСЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО В ФИВАНСКОМ ИСКУССТВЕ ВРЕМЕНИ XVIII ДИНАСТИИ (XVI—XV вв. до н. э.) ИСКУССТВО МЕСТНЫХ ЦЕНТРОВ

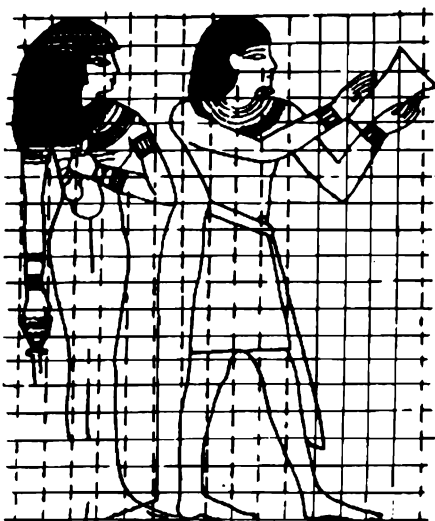


Фивах сохранилось большое количество рельефов и стенных росписей времени XVIII династии.

Рельефы, покрывающие пилоны, стены и колонны храмов Карнака, Луксора, Дейр эль-Бахри и храма-периптера в Мединет Абу, отражают различные этапы развития официального искусства от середины XVI до начала XIV в. до н. э. Росписи царских гробниц не могут служить для истории искусства XVIII династии таким же источником, как храмовые рельефы, ибо в силу ритуального назначения они выполнялись особым способом. Стены царских гробниц являлись как бы развернутыми свитками папирусов (иногда они даже окрашивались желтой краской под цвет папирусного свитка), на которых четким „уставным“ письмом наносились бесконечные столбцы „Книги о преисподней“ или „Солнечных восхвалений“.

Иллюстрации к этим текстам представляют собой схематические контурные рисунки, выполненные по древним образцам, принятым в религиозных текстах. Первое нарушение этого принципа мы находим в гробнице Аменхотепа II, где изображения приближаются к современным росписям из гробниц знати. Рельефы и росписи этих усыпальниц, в противоположность царским, дают чрезвычайно важный и очень интересный материал.

В период XVIII династии мы встречаемся впервые с произведениями египетской графики — иллюстрациями „Книги Мертвых“, выполненными на папирусе.



132а. Схема пропорций стоящих фигур

Обзор истории развития фиванских росписей и рельефов времени XVIII династии мы начнем с анализа произведений, сохранившихся в частных гробницах, так как обилие и разнообразие этих изображений дают возможность выяснить общие пути развития фиванских росписей данного периода значительно полнее и нагляднее, чем это можно сделать по храмовым рельефам. Попутно мы будем, разумеется, обращаться и к памятникам официального искусства, ибо тесная связь и тех и других требует неразрывного параллельного их изучения.

Основная особенность гробничных росписей и рельефов Нового царства — увеличение показа служебной деятельности знати. Следует отметить значительный интерес к военным эпизодам и изображению чужеземцев. Люди, участвовавшие в походах, хотели не только увековечить в своих гробницах различные события из истории этих походов, но и прославить себя и похвалиться заслугами перед потомством. Однако в гробницах вельмож Аменхотепа III, в годы прочного внешнего положения Египта и мирных взаимоотношений его с соседними странами, мы не встретим ни изображений приношения дани покоренными чужеземцами, ни военных сцен.¹

Причиной появления некоторых новых сюжетов были изменения в ремесле и сельском хозяйстве. Мы видим теперь, как раздувают горн ножными мехами, изготавливают колесницы, новые по форме и техническим приемам образцы керамики и торевтики, ткнут на вертикальном ткацком станке. На сценах пахоты мы видим новый плуг; очень интересно пока еще единственное изображение запряженной быком двухколесной повозки, нагруженной колосьями.² Использование лошади как средства передвижения также вызвало появление новых эпизодов (охота на колесницах) и изменения в композиции старых (в изображениях осмотра скота хозяином, наряду со стадами крупного и мелкого рогатого скота, проходят табуны лошадей, в сценах полевых работ владелец приезжает осматривать поля на колеснице и т. п.).

Тематика рельефов и росписей в различных гробницах не одинакова. Обязательными были только ритуальные сцены и изображения, связанные с представлениями о загробном существовании души; выбор же сцен из жизни находился в большинстве случаев в прямой зависимости от положения и рода занятий владельца гробницы. Так, на росписях в гробницах везиров (Пуимра, Усера, Рехмира) изображаются различные моменты их деятельности: прием иноземцев с дарами, сбор податей, заседание суда, наблюдение за постройкой храмов и за работами в мастерских.³ Военачальники желали видеть в своих усыпальницах сцены походов, взятие сирийских крепостей, наборы новобранцев, парады войск, прием провианта.⁴ Главные жрецы требовали показа сцен из жизни храмовых мастерских, приема золота, добываемого в рудниках, и военной добычи, которая посту-

пала в сокровищницу храма, взвешивания золота, а также изображения различных религиозных церемоний.⁵ Писец полей „Владыки Обеих Земель“ Менена оставил нам сцены обмера полей и сбора податей; воспитатель Аменхотепа II Мин — обучения царевича стрельбе из лука; придворный врач Небамон — посещения его сирийским князем с женой и слугами, причем показан наиболее важный момент этого посещения — получение князем чаши с лекарством от Небамона.⁶

Несмотря на разнообразие сюжетов, известный порядок в распределении сцен все же существовал.⁷ Правда, имелись исключения; далеко не в каждой гробнице встречались все упомянутые сюжеты, иногда же менялось и расположение отдельных сцен.

Техника росписи в основном оставалась прежней, однако в ряде деталей произошли некоторые изменения.⁸ Поверхность стен подготавливалась для росписи очень тщательно, все неровности заполнялись штукатуркой из грубо размельченного известняка. Изображение этой работы сохранилось в росписях гробницы везира Рехмира.⁹ Затем слоем этой же штукатурки обмазывались и все стены. После предварительной подготовки стены покрывали тонким слоем штукатурки из мелкотолченого известняка. Если же каменную поверхность стен обтесывали гладко, эту штукатурку накладывали непосредственно на камень (например, в гробнице № 92).

Поверх хорошей штукатурки кистью наносили жидкий раствор сильно обожженного гипса. Затем на стенах, как и в Среднем царстве, делали сетку, однако уже не кистью по линейке, а при помощи веревки, обмокнутой в кирпично-красную краску;¹⁰ для этого на стене предварительно рисовали большой прямоугольник с делениями, между которыми и протягивали веревку с краской. Следы сетки, сохранившиеся в ряде росписей фиванских гробниц, позволяют определить художественный канон XVIII династии. Стоящие фигуры делились на девятнадцать единиц: от верха головы до плеч — три единицы, от плеч до колен — десять единиц и от колен до земли — шесть. Сидящая фигура делилась на пятнадцать единиц (*рис. 132а, 132б*). Таким образом, канон Среднего царства изменен не был.¹¹

По сетке красной краской наносили контуры всех фигур и иероглифов, а затем уже приступали к росписи. Краски, как и раньше, отличались яркостью и чистотой. В основном употреблялись прежние красители, но особенностью палитры художника времени Нового царства было большее применение аурипигмента для желтых тонов и увеличение смешанных красок, особенно розовых и лиловатых оттенков.¹²

Техника росписи остается прежней, а именно темпера, причем связующим веществом служили яйцо и, возможно, клей и камедь.¹³ Кисти обычно изготавливали из травы; однако





133а. Охота Рехмира. Роспись из гробницы Рехмира

вместо кистей употребляли и палочки, один конец которых вымачивали в воде, вытрепывали и подрезали или кругом, или клином. Тонкие линии проводили особыми кисточками, а контуры — кистями из тростников. Другим концом кисти часто размешивали краски.

После нанесения контуров фигур заполняли фон. В начале рассматриваемого периода фоны делали серо-голубоватых оттенков; позже иногда появляется белый фон, а начиная со времени Аменхотепа II — золотисто-желтый. Такой фон впервые был применен в знаменитой гробнице начальника стад Амона Кенамона (№ 93),¹⁴ затем в гробницах начальника сокровищницы Тхутинефера (№ 80), царского писца Тхутинефера (№ 104), скульпторов Небамона и Ипуки (№ 181), а также в гробнице зодчего Ха в Дейр эль-Мединэ.

Характерной чертой росписей XVIII династии является лепка отдельных деталей фигур (бусы, локоны) из штукатурки, после чего они окрашивались.

Из красок последними накладывали синюю и зеленую, так как они были самыми дорогими и требовали специальной подготовки. Росписи покрывали лаком из смол,¹⁵ а иногда воском. Следы воска заметны на голове арфиста и на гиппопотаме в росписях гробницы писца счета зерна Аменемхета (№ 82) и на фигурах чужеземцев в гробнице верховного жреца Амона Менхеперрасенеба (№ 86).¹⁶

Обработка стен под рельеф проводилась таким же способом, как и для росписи: по штукатурке желтой, красной или черной краской делали контурный набросок рельефа, который затем обводился резцом скульптора. До окраски скульптор исправлял все дефекты и погрешности хорошей штукатуркой, из которой в ряде гробниц выполнены многие детали и даже небольшие фигуры.

Наиболее характерными чертами фиванских гробничных рельефов и росписей в течение XVIII династии является, с одной стороны, усиление реалистических исканий, а с другой — растущее стремление к изысканности и декоративности.

Интерес фиванских мастеров второй половины XVI и особенно XV в. до н. э. к вопросам движения и объемности приводил к смелым попыткам показа человеческой фигуры в новых сложных поворотах и позах — в фас, со спины, в три четверти, в полный профиль, к новым композиционным построениям групповых сцен, к усилению живописности, появлению новых жанровых эпизодов.

Одновременно больше внимания уделялось разработке деталей, нарастало обилие аксессуаров, пышных одежд, причесок, украшений, предметов обстановки. Все это вместе с богатством и разнообразием орнаментики, увлечением новыми сложными красочными сочетаниями придает росписям к концу разбираемого периода в полном

соответствии с общим ходом развития фиванского искусства небывалую еще декоративность.

Хотя композиции в основных чертах повторяли прежние образцы, однако мастера XVIII династии внесли много существенных изменений.

Разберем сначала те же сюжеты, которые мы рассматривали и при анализе стелных росписей и рельефов Древнего и Среднего царств охоту в пустыне и рыбную ловлю в нильских зарослях.

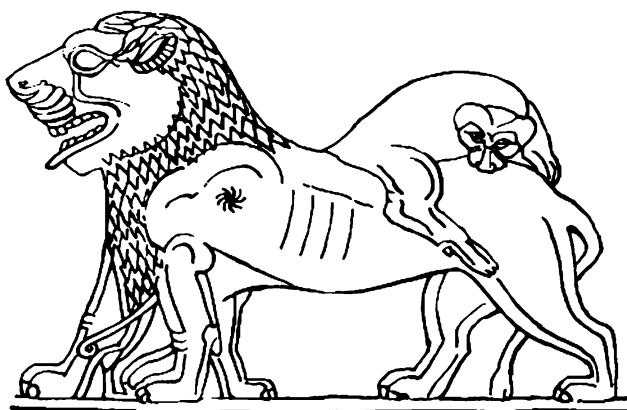
В начале рассматриваемого периода сцена охоты в пустыне строится по прежней схеме,¹⁷ можно отметить только частое появление страусов (росписи гробниц Аменемхета, № 53, Усерхета, № 26, Ментиуи, № 353, Кенамона, № 93).

Показательно, что фиванские художники XVI и первой половины XV в. до н. э. воспроизводят именно официальные образцы. Достаточно сравнить охоту жреца Амона Аменемхета¹⁸ с охотой везира XII династии Антефокера или с охотой фараона V династии Сахура, чтобы в этом убедиться. Интересные же новые решения художников начала XII династии, оформлявших гробницы номархов Среднего Египта, не были использованы. Это и понятно. Мы уже видели, почему фиванское придворное искусство начала XVIII династии следовало памятникам официального искусства начала XII династии. Оригинальное же самостоятельное творчество художников номов Среднего Египта XX в. до н. э. не отвечало идеалам придворного фиванского искусства начала Нового царства.

Старая композиция охоты в пустыне не долго оставалась без изменений. Охотника начинают изображать не пешим, а на колеснице.¹⁹ Царская львиная охота на колеснице показана впервые на скарабеех Тутмеса III.²⁰ В это же время встречаются и самые ранние сцены охоты на колеснице и в росписях гробниц частных лиц.

Другим изменением было изображение бешеного бега зверей и преследующих их собак. Впечатление „летающего галона“ достигается, в сущности, немногими доработками в рисунке фигуры животного — сильным выгибом туловища, откинутой назад головой, резко выброшенными вперед передними ногами и далеко откинутыми задними.

Фигуры зверей в „летающем галоне“ на памятниках именно XVIII династии возникли в результате знакомства египетских художников с памятниками эгейского искусства, которые привозились в Египет. Наблюдательный художник, египтянин, с его вниманием ко всем деталям рисунка и в особенности к линиям контуров фигур, не мог не заметить, что путем сравнительно незначительных изменений можно создать впечатление стремительного бега. Этому способствовало и то, что вопросы движения были важны и интересны для художников, искавших новые способы трактовки живых существ и природы.



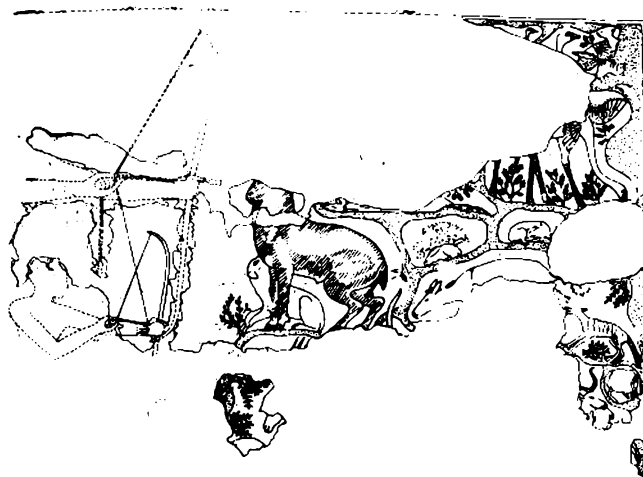
Передавать „летающий галоп“ научились не сразу. В более ранних композициях XVIII династии (Инени) фигуры в „летащем галопе“ еще не встречаются, и даже на тех росписях середины династии, где этот бег уже имеется, не все фигуры зверей даны достаточно живо. Так, в росписях гробницы Рехмира (*рис. 133а*), наряду с мчащимися собаками, дикие быки кажутся застывшими на месте. Однако во вторую половину XVIII династии „летающий галоп“ становится обязательной чертой охотничьих и военных сцен.

Третьим новым элементом в композициях охоты был показ голов зверей в фас. Такая постановка фигур собак встречается уже в ряде росписей времени Тутмеса III (в гробницах Усера, Менхеперрасенеба, Рехмира, Аменемхета и других вельмож).

Это нарушение канона произошло, по-видимому, под влиянием знакомства египетских художников с памятниками искусства народов Передней Азии. Показательно сравнение одной из наиболее традиционных групп в сцене охоты — собаки, перегрызающей горло опрокинутой навзничь газели (гробница Рехмира) — с найденным при раскопках в Бет-Шане (Сирия) рельефом, изображающим борьбу огромного дога со львом (*рис. 133б*).²¹ И там и тут головы собак, впившихся в зверя, даны в фас. Постановка в фас таких божеств и героев, как Гильгамеш, Энкиду, небесный бык или Хумбаба, была давно известна в искусстве Передней Азии и Двуречья и стала там каноничной за много веков до Нового царства. С начала XVIII династии при постоянном соприкосновении египтян с переднеазиатской культурой непривычная для них фасная трактовка ряда фигур не могла не привлечь внимания. Попытки применить этот прием, естественно, начались с фигур, при передаче которых египетские мастера всегда были более свободными от требований канона — животных, иноземцев, слуг. Так, на рельефах, покрывающих стенки колесницы Тутмеса IV, в фас даны только головы врагов.²²

Помимо отдельных элементов, постепенно начинает изменяться и общий характер всей композиции охоты в пустыне. Все чаще, как в Среднем царстве (гробница номарха Сенби), звери изображаются не в параллельных рядах, а свободно, на фоне холмов пустыни. Такое расположение, появляющееся изредка уже в росписях времени Тутмеса III (гробница Рехмира), получает наиболее яркое выражение в гробнице Кенамона, одного из виднейших придворных Аменхотеса II, царского дворецкого, начальника стад Амона и молочного брата самого фараона. Росписи этой гробницы по художественному уровню являются, может быть, наиболее замечательными в искусстве XVIII династии. Оставшийся нам неизвестным автор ее, несомненно крупнейший живописец, создал памятник, который стал важным этапом в истории развития фиванской стеной росписи. Ниже мы вернемся к общей оценке этой росписи и ее значения; в настоящий же момент разберем сцены охоты в пустыне (*рис. 134*).²³

К сожалению, сохранились лишь ее фрагменты, но и их достаточно для того, чтобы оценить оригинальность трактовки обычного сюжета и очень интересную манеру письма. С равным мастерством изображены страусы, горный козел, маленькие шакалы и лисы,



то прячущиеся в норках, то выглядывающие из них. Внимание зрителя привлекает даже такая незначительная деталь, как фигурка полевой крысы (в верхнем правом углу сцены). Прекрасно владея рисунком и цветом, наблюдательный художник создает исключительную по выразительности фигуру горного козла, чутко прислушивающегося к надвигающейся опасности. Козел чуть присел на задние ноги, его мускулы напряжены до предела, весь он готов к мгновенному прыжку. Смелые черные мазки по бело-серому фону тела животного прекрасно передают мягко висящие пряди длинной густой шерсти. Расположение зверей группами на фоне песков пустыни значительно смягчает условность сцены, хотя прекрасные изображения зверей имелись и на более ранних росписях.²⁴

Живописная трактовка фигуры козла и других зверей позволяет подчеркнуть объемность и движение. В красочной гамме сцены живо ощущается творческая индивидуальность художника. Ярко-желтый фон, придающий большую теплоту, усиливается лаком, от которого вообще все краски становятся ярче и сочнее. Возможно, что желтый фон обусловил и некоторые изменения в тонах, в частности, добавляя сероватый оттенок в белую краску, художник мог избежать слишком резкого сопоставления ярко-желтого фона и ослепительной белизны одежд.²⁵

Сцена охоты в пустыне в росписях гробницы Кенамона представляет собою великолепный образец росписи полностью сложившегося стиля XVIII династии, того стиля времени Аменхотепа II, в котором уже нашли свое разрешение все основные вопросы искусства, поставленные еще художниками XVI в. до н. э.: общее оживление композиции, разнообразие и свобода положения фигур, замена линейности живописностью, угловатой строгости рисунка — мягкостью плавных очертаний.

Отмеченные изменения, проникавшие в годы царствования Тутмеса III в сцену охоты в пустыне, стали обычными ко времени Аменхотепа II. Наиболее полно сохранившийся образец такой сцены дает нам гробница царского писца Усерхета (рис. 135). Слева мчится на колеснице, запряженной двумя конями, Усерхет; вожжи обвиты вокруг его талин, в руках он держит лук и, натянув до предела тетиву, готовится спустить стрелу. Справа от него стремительно убегает звери, фигуры которых заполняют всю правую часть композиции. Несколько гиен уже убито. Художник прекрасно передал ужас животных, пытающихся спастись от несущих им гибель метких стрел. Две газели в панике мчатся даже навстречу охотнику, зайцы то прячутся, то убегают. Внизу справа видна группа страусов.



135. Охота Усерхета. Роспись из гробницы Усерхета

Сравнение сцены охоты Усерхета с другими одновременными композициями (например, в гробнице Ментиуи)²⁶ показывает такую близость в расположении животных, что они кажутся скопированными с одного и того же оригинала. Таким образом, анализ сцены охоты в пустыне в искусстве первой половины Нового царства показал, что на смену древнему построению этой сцены, которое мы наблюдали на стенах гробниц начала периода, приходит новое решение.

Сцены охоты на Ниле на росписях в гробницах начала XVIII династии также трактуются еще по-старому. Обе части композиции — охота на птиц и охота с острогой, разделенные небольшой зарослью тростника, построены симметрично.²⁷ Стволы растений по-прежнему прямые, или же согнут только крайний стебель с каждой стороны. Птицы, порхающие над тростниками, хотя и даны в различных позах, все же достаточно однообразны.

В росписях гробниц времени Тутмоса III мы также еще не встретим больших нововведений,²⁸ хотя появляются и новые черты. Иногда к двум сценам — охота с бумерангом и с острогой — добавляется еще охота на гиенопопов. ²⁹ Тростники изображают в виде трех зарослей — по сторонам и в середине композиции. Разнообразие становятся и птицы. На носу лодки иногда помещают фигуру ручной утки.³⁰

Эти мотивы становятся обычными в росписях гробниц времени Аменхотеп II. Художники более внимательно относятся к разработке деталей. Так, тростники в каждой заросли теперь рисуют не ровными рядами, а всевозобразно.³¹ В росписях времени Тутмоса IV и Аменхотеп III сцены охоты на Ниле значительно оживляются. Хотя иногда общие композиционные решения еще близки к аналогичным памятникам времени Аменхотеп II,³²



136. Охотник с пеликанами. Роспись из гробницы Харемхеба

а иногда сохраняют даже черты, восходящие к еще более ранним образцам,³³ весь характер сцены меняется. В этом отношении показательны росписи из гробницы царского писца Харемхеба³⁴ и фрагмент из неизвестной фиванской гробницы (Британский музей, № 37977).³⁵ Первая роспись отличается необычной трактовкой ряда деталей, в особенности в сцене ловли птиц сетями, тесно связанной, как всегда, со сценой охоты на Ниле, частью которой она, в сущности, и является. Совершенно единичная в своем роде группа старого охотника с пойманными пеликанами представляет собою образец характерных для росписей конца XV в. до н. э. реалистических тенденций (*рис. 136*).

Фрагмент Британского музея очень важен для показа свойственного искусству второй половины XVIII династии стремления придать всему изображению возможно больше оживления. В воздухе над расходящимися широким веером папирусами мечутся птицы, порхают бабочки. Художник умело рисует различные положения крыльев, добиваясь впечатления быстроты полета. Оригинально показано движение дикой кошки, сидящей на стебле папируса: стремясь оживить фигуру, художник показал ее в невероятной позе — кошка сразу схватила трех птиц — ртом, передними и задними лапами!

Подводя итоги анализу сцены охоты на Ниле, мы видим, что и в трактовке этого сюжета проявились те же творческие искания художников, которые мы отмечали, разбирая сцены охоты в пустыне.

Аналогичные этапы развития заметны при изучении еще одного сюжета — сцены пира. Изображение пира, в котором принимают участие умерший с женой и их многочисленные родственники, чрезвычайно распространено в гробницах XVIII династии. Как и другие сюжеты, пир восходит еще к сцене приношения даров покойному. Известное



137. Пир. Роспись из гробницы Рехмира

внимание к ее разработке проявлялось и в конце Древнего царства и в Среднем царстве, но только со времени XVIII династии она превратилась в большую композицию, отразившую на протяжении XVI—XV вв. до н. э. характерные для искусства этого периода изменения. Этому способствовало то обстоятельство, что из всех сюжетов именно сцены пира позволяли художникам найти наиболее оригинальные решения интересовавших их проблем, так как здесь группы музыкантш, танцовщиц и служанок давали возможность свободной трактовки фигур в движении, здесь же можно было показать парадные прозрачные одеяния.

В гробницах начала XVIII династии сцена пира строится следующим образом: слева изображаются сам умерший с женой, сидящие перед столом с кушаньями и напитками. По другую сторону стола, лицом к умершему, находятся музыканты, певицы и танцовщицы, за которыми располагаются гости. В ранних гробницах XVIII династии эти фигуры написаны еще по старым канонам и лишены движения.³⁶

Такая же композиция сохраняется и в некоторых гробницах времени Тутмоса III — восначальника Аменемхеба, начальника царской житницы Менхеперра и управителя везира Усера Аменемхета.³⁷ Однако в других гробницах того же времени уже появляются новые мотивы. В усыпальнице жреца Амона Аменемхета,³⁸ росписи которой вообще

отличаются своеобразием (головы собак в фас и фигуры животных в „летащем галопе“ в сценах охоты, старая и молодая рабыни в сцене приготовления муки), мы находим две очень интересные фигуры — делающую „мостик“ танцовщицу и гостя, которого тошнит от чрезмерной еды и питья.³⁹

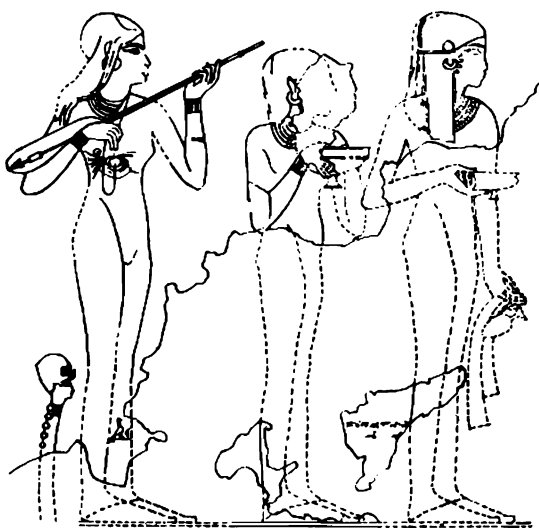
Особенного же внимания заслуживает изображение пира в гробнице везира Рехмира, которое имело существенное значение для последующего развития разбираемой сцены (рис. 137). Общая композиция выдержана и здесь все в том же уже знакомом нам плане изображения пира начала XVIII династии.⁴⁰ Слева сидят перед жертвенником Рехмира и его жена; по другую сторону жертвенника стоят адорантки; за ними музыканты и певцы, далее в восьми параллельных рядах расположены однообразные фигуры пирующих. Однако вся сцена не производит впечатления монотонной неподвижности, а кажется полной движения. Художник удачно разделил ряды пирующих на отдельные группы по два-три человека, поставив между ними интересные фигуры служанок и слуг.

Слуги, подающие гостям цветы, украшения, плоды, чаши с вином и умашениями, встречались в сценах пиров и раньше. Однако их бывало немного, они изображались сравнительно небольшого роста, ничем особенным не выделялись и вообще не играли заметной роли. В росписи же гробницы Рехмира слуг и служанок так много, они так крупны и даны в таких разнообразных новых позах, что, по-существу, именно они, а не сам Рехмира и не гости становятся центральными персонажами. С первого же взгляда просто поражают необычно смелые для египетского мастера правильно показанные в полном профиле склонившиеся к гостям служанки, у которых волосы падают на лицо. Из них особенно хороши: служанка, надевающая на шею гостю ожерелье (верхний ряд), служанка, наливающая вино из небольшого сосуда в чашу, которую держит в руках гость (второй ряд), служанка, протягивающая две чаши двум гостям (третий ряд), и служанка, натирающая руку гостю благовониями из алебастрового сосуда, который держит в руках другая рабыня (четвертый ряд, последняя группа справа). Еще более изумляет, однако, фигура служанки, показанная в три четверти со спины (третий ряд, центр); такое положение фигуры до этого не встречалось в египетском искусстве, и не удивительно, что художник не до конца справился со сложным решением, неправильно расположив ступни ног девушки.

Не менее интересно и необычно даны и слуги, прислуживающие гостям-мужчинам. Особенно следует отметить позы двух рабов в четвертом ряду снизу.

Несомненно, фигуры служанок и слуг больше всего интересовали художника, расписывавшего гробницу Рехмира. Именно здесь сказалась творческая индивидуальность большого мастера, сумевшего более реалистически выразить различные движения человеческой фигуры.

Изображение пира в гробнице Рехмира не могло пройти незамеченным для дальнейшего развития этого сюжета. Хотя в некоторых росписях времени Аменхотепа II сцена пира еще дается по схеме начала XVIII династии,⁴¹ в большинстве случаев



138. Музыкантши. Роспись из гробницы Кенамона

наблюдается несомненное подражание новому варианту. Достаточно посмотреть пир в росписи первого пророка Амона, Мери, а также его управителя Тхути,⁴² чтобы в этом убедиться. Фигура изображенной со спины мандолинистки из гробницы Мери повторяет, хотя и менее удачно, стоящую спиной к зрителю служанку у Рехмира. Из той же росписи заимствована и передача волос у приседающей танцовщицы. Особенности распространения получают фигуры рабынь, склоняющихся к гостям для украшения или умещения. Мы видим их и значительно позднее, в гробницах времени Тутмеса IV.⁴³

Необходимо особо отметить фигуру мандолинистки в гробнице Кенамона (*рис. 138*): вопреки всем традициям египетского искусства, здесь изображены обе груди, причем левая в профиль, а правая — в фас.⁴⁴ Этот прием был заимствован затем мастерами, расписывавшими гробницы Нахта, Аменхотепа-Са-Сэ и гробницу № 306, наиболее интересные своими росписями. Очевидно, ни один из выдающихся мастеров того времени не прошел мимо мандолинистки Кенамона. Ее же взял за основу своей мандолинистки и художник, расписывавший гробницу Харемхеба (№ 78), о чем мы еще будем говорить ниже, да и в искусстве Амарны мы встретим применение той же постановки женской фигуры, которую нашел художник гробницы Кенамона.

Среди изображений пира времени Тутмеса IV в первую очередь следует остановиться на росписи гробницы второго жреца Амона, Аменхотепа-Са-Сэ (*рис. 139*).⁴⁵ Сцена пира Аменхотепа-Са-Сэ также, видимо, пользовалась известностью у современников и имела значение для дальнейшего развития разбираемого нами сюжета. Особенно популярна была, очевидно, группа музыкантш — арфистка, легко танцующая нагая мандолинистка, девушка, играющая на двойной флейте, маленькая девочка-плясунья и девушки с лирой и барабаном. Во втором ряду сидят три девушки; одна играет на двойной флейте, а две другие поют, хлопая в ладоши.

Почти точную копию этой группы музыкантш, танцовщиц и певиц мы встречаем в гробнице Джесеркарасенеба, бывшего сначала управляющим Аменхотепа-Са-Сэ, а впоследствии счетчиком зерна в житницах Амона.⁴⁶ По-видимому, эта роспись в гробнице его начальника настолько понравилась Джесеркарасенебу, что он приказал воспроизвести ее с очень небольшими изменениями в своей собственной гробнице. Интересно, что Джесеркарасенеб показан на сцене пира Аменхотепа-Са-Сэ: он распоряжается приготовлениями к пиру. Очевидно, не только он восхищался росписью гробницы Аменхотепа-Са-Сэ, так как отныне в целом ряде гробниц появляются изображения хоров, очень близкие к хору на пире Аменхотепа-Са-Сэ. Именно эта группа легла впоследствии

в основу изображения хоров на памятниках XIX династии, в том числе и для знаменитого квартета зверей в Туринском папирусе.

Счастливая случайность сохранила нам не только имя, но и портрет автора росписи гробницы Аменхотепа-Са-Сэ: на той же сцене пира среди гостей-мужчин сидит человек с палитрой в руке; надпись указывает, что это живописец Амона Усерхет (*рис. 140*). Нет сомнения, что перед нами сам мастер, расписавший гробницу⁴⁷ и увековечивший себя в своем собственном произведении. Интересно, что только перед Усерхетом изображен столик с яствами и что, кроме Усерхета и писца Небсени (возможно, тоже принимавшего участие в декорировке гробницы), никто из гостей не назван по имени.

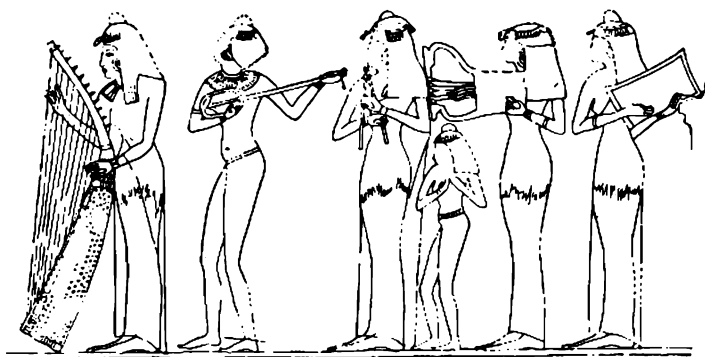
Отличительной чертой изображений пира конца XVIII династии является отмечавшееся уже и в других сюжетах стремление к большему реализму в передаче отдельных фигур и деталей, к оживлению всей сцены. Это особенно заметно на группах танцовщиц и музыкантов; так, показательны пляшущие девушки на известном фрагменте росписи № 37984 Британского музея (*табл. IV*).⁴⁸

Наиболее крупным нововведением явилась попытка изобразить некоторых музыкантов и певцов в фас (флейтистка на упомянутом фрагменте № 37984 Британского музея, мандолинистка в росписи гробницы царского писца Харемхеба (*рис. 141*), певицы из гробницы начальника охраны Небамона).⁴⁹ Выше мы говорили об оригинальных росписях гробницы Харемхеба, и наличие именно здесь столь необычных фигур еще раз подтверждает, что автор был одним из наиболее талантливых художников своего времени. По-видимому, под его влиянием находился и художник, расписавший гробницу Небамона.⁵⁰

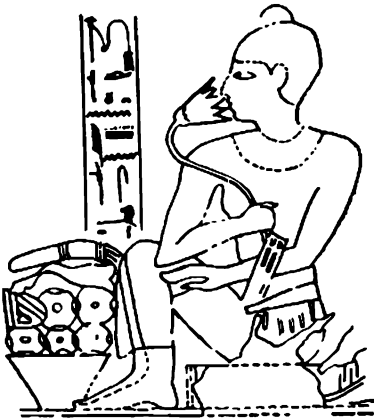
Одновременно с изменением в положении фигур и постепенным общим оживлением всей сцены пира наблюдается и стремление к передаче объемности форм, опять проявляющееся раньше всего на фигурах служанок и слуг.

Наибольшего впечатления объемности удалось достигнуть авторам росписей в гробницах Аменхотепа-Са-Сэ, Джесеркарасенеба и Харемхеба, где мы видим мягкие плавные контуры фигур и, что очень важно, одинаковую объемность тел как служанок, так и знатных женщин.

Изображения тонких одежд, сквозь которые просвечивает тело, а равно и трактовка женского наготы тела занимали видное место в творческих поисках фиванских мастеров XV в. до н. э. И что эти поиски увенчались успехом, показывают прелестные фигурки нагнувшейся рабыни из росписи в гробнице Джесеркарасенеба,⁵¹ флейтистки



139. Музыкантши. Роспись из гробницы Аменхотепа-Са-Сэ



140. Живописец Усерхет. Роспись из гробницы Аменхотепа-Са-Сэ

из пира Аменхотепа-Са-Сэ или танцовщиц из фрагмента росписи Британского музея, № 37984, очень близкие аналогичным фигурам в скульптуре (статуэтке нагой девушки из коллекции Беаг или купальщице в ГМИИ) и в рельефе (рукоятки зеркал и ложек для притираний). В равной степени была разрешена и проблема показа прозрачных тканей.⁵² Это видно уже на росписях времени Аменхотепа II, образцом чего может служить неоднократно упоминавшаяся гробница Кенамона. Одежда дана теперь густым белым цветом только

там, где она не покрывает тела (например, покрывало мандолинистки по сторонам ее фигуры на фоне стены) или там, где ткань покрывает тело два-три раза. Если тонкая одежда непосредственно лежит на теле, его пишут сначала обычным для него тоном, после чего наносят тонкий слой белой краски, благодаря чему создается впечатление просвечивающей ткани. При нарядах, состоящих из нескольких одежд, художник показывал разные оттенки сквозящего тела.⁵³ То же самое наблюдается и при окраске рельефов.

Постепенно художники начинают отмечать на одежде пятна от обильных умщений, столь любимых египтянами. Белизна одежд на груди, животе, бедрах покрывается теперь мазками различных оттенков желтого и оранжевого цветов. Струящиеся складки прозрачных тканей передают не тонкими красными линиями, а чуть заметными волнистыми сероватыми полосами, гораздо ближе и в то же время живописнее характеризующими самую структуру гофрированной материи.

Рассмотренные на примере трех сюжетов росписи XVIII династии показали, что новый художественный этап четко определился в гробницах современников Хатшепсут и Тутмеса III. Это явление было тесно связано с той ролью, которую в развитии рельефа и росписи сыграл храм в Дейр эль-Бахри.

До создания этого храма на стенах фиванских святилищ изображались только фигуры богов и царей, с удлинёнными пропорциями тонких, узких, угловатых тел. Древнейшие ритуалы, отдельные обряды которых обычно воспроизводили эти рельефы, определили их содержание, а давно установившаяся и строго соблюдаемая иконография обусловила не только внешний облик фигур, но и их расположение.

Рельефы же Дейр эль-Бахри стилистически резко противоположны и являются переломным этапом. Даже техника здесь иная — вместо врезанного мы встречаем выпуклый рельеф. Иными стали пропорции фигур; иной, более мягкой линия рисунка (*рис. 142*). Перед нами короткие и плотные тела с закругляющимися контурами подбородков, плеч, колен, с крепкими низкими шеями и крупными головами. Группы и отдельные фигуры тракуются с большей свободой; мы видим попытки по-новому освоить передачу движения и пространства. Именно здесь⁵⁴ мы встречаем такое построение группы, которое обнаруживает стремление показать глубину изображаемой сцены: художник старается

поставить фигуры одну за другой так, что полностью видна только первая, частично закрывающая остальные, каждая из которых дана при помощи повторения контура первой фигуры.⁵⁵ Очень интересна и попытка передать перспективу: фигуры более далеких от зрителя лодочников меньше по размерам и даны не рельефом, а только краской.⁵⁶

Рельефы Дейр эль-Бахри ценны и новыми большими композициями — таковы экспедиции в Пунт, чудесное рождение Хатшепсут, ее торжественное провозглашение соправительницей отца во время его хеб-седа. Своеобразие пейзажа и этнических типов страны Пунт, ряд уникальных сцен — все это требовало смелого творческого подхода талантливых мастеров. И хотя изображение некоторых сюжетов, преимущественно ритуальных или символических,⁵⁷ в Дейр эль-Бахри связано еще с традициями Древнего царства, главной ценностью этих рельефов были те новые веяния, которыми они были проникнуты. Дыхание новизны хорошо почувствовали современники, и недаром рельефы храма Хатшепсут оставили такой яркий след на других памятниках — частных и официальных.

То, что новый стиль XVIII династии впервые встречается именно в храме Дейр эль-Бахри, видно по тому, что еще в начале царствования Хатшепсут он не был тем признанным стилем Тутмесидов, которым он стал к концу ее правления и каким остался при ее преемниках. Сравнительное изучение памятников Карнака показывает, что рельефы начала царствования Хатшепсут выдержаны в старой манере начала XVIII династии⁵⁸ и только рельефы построенного царицей VIII пилона уже аналогичны стилю Дейр эль-Бахри.⁵⁹ В небольшом храме Хатшепсут и Тутмеса III в Мединет Абу мы также встречаем еще оба стиля: рельефы на четырехгранных колоннах, окружающих целлу, сделаны по-старому, а в самой целле они уже иные и очень близки к рельефам в Дейр эль-Бахри.⁶⁰

Рельефы последующих памятников официального искусства теснейшим образом связаны с храмом Дейр эль-Бахри, как это видно по хеб-седному залу Тутмеса III в Карнаке, залу Анпалов (в том числе и по врезанному рельефу знаменитых колонн с геральдическими эмблемами) и VII пилону.⁶¹ Рельефы же хеб-седного храма Аменхотепа II, развивая то же направление, являются уже новым этапом. Они отличаются постепенным смягчением строгости и дальнейшим нарастанием совершенства форм и гибкости линий, но еще не перегружены декоративностью и нарядностью.⁶²

Не менее велико было значение оформления храма Дейр эль-Бахри для развития рельефов и стенных росписей в гробницах знати. Самый факт широкого применения в ближайших по времени к храму Хатшепсут усыпальницах именно рельефа, а не росписи был, возможно, непосредственным результатом влияния храма Хатшепсут,⁶³ а сопоставление его с гробницами современников царицы зодчих Пуимра (№ 39) и Сенмута (№ 71) и первого глашатая Дуаэнхеха (№ 125) показывает такое сходство, что встает вопрос о работах одних и тех же художников.⁶⁴



Гробница Пуимра является вообще очень важным памятником в истории развития гробниц фиванской знати времени Хатшепсут и Тутмеса III. Она выделяется своей величиной, планировкой, высоким художественным уровнем работы скульпторов. Влияние архитектуры храма Дейр эль-Бахри на расположение ее помещений уже отмечалось выше, сравнение же рельефов обоих памятников обнаруживает это влияние еще ярче. Все это вполне понятно, поскольку Пуимра принимал непосредственное участие в строительстве храма Хатшепсут и мог привлекать к работе в своей усыпальнице тех же мастеров. В стиле рельефов Пуимра выполнены и изображения на стенах усыпальниц начальника житниц Аменемхета (№ 123) и начальника житниц Миннахта (№ 87).⁶⁵

О масштабах значения храма Дейр эль-Бахри для художественной жизни Фив говорит наличие его влияния и в гробницах людей, живших в конце царствования Тутмеса III и при Аменхотепе II. Так, сцены приношения дани пунтийцами в гробнице везира Рехмира (№ 100) и первого царского глашатая и начальника судебного зала Амуреджеха (№ 84) представляют прямое воспроизведение рельефа Дейр эль-Бахри. Даже в искусстве второй половины XVIII династии видны следы влияния рельефов Дейр эль-Бахри, как это показывает хотя бы сравнение воинов в росписях гробницы царского писца Джануни (№ 74) и бегущих воинов в храме Хатшепсут или фигур ползущих негров с базы трона царя из росписи гробницы № 226 с соответствующими фигурами в Дейр эль-Бахри.⁶⁶

Очень интересно, что именно к Дейр эль-Бахри восходит и первоначальная форма изображения лошади. Рельефы храма и современных ему гробниц помогают проследить, как складывалась и становилась традиционной одна из характернейших для искусства Нового царства групп — группа фараона, мчащегося на колеснице и стреляющего из лука во врагов или зверей. Эта группа не сразу приобрела законченность форм и выработанность линий. Она появилась, вероятно, еще в начале XVIII династии под впечатлением победоносных походов фараонов в Сирию, так как, хотя она не сохранилась на памятниках официального искусства, мы встречаем ее на скарабее, где изображен Тутмес I, поражающий врага стрелами.⁶⁷ От времени правления Тутмеса III имеются скарабей с изображениями фараона, просто едущего на колеснице или же охотящегося на льва.⁶⁸ К этому же времени относится и первая дошедшая до нас сцена охоты вельможи на колеснице, сохранившаяся (к сожалению, только частично) в гробнице первого царского глашатая и начальника судебного зала Амуреджеха.⁶⁹

Как показывают все эти памятники, передача фигур лошадей не сразу была освоена египетскими художниками. На произведениях времени Хатшепсут и Тутмеса III лошади еще мало похожи на тех крепких, сильных и стройных животных, которых так уверенно изображают живописцы и скульпторы начиная с середины династии. Характерным примером могут служить росписи гробницы везира Рехмира,⁷⁰ где неумение художника передать новое для него животное очевидно. Чрезмерно вытянутые шеи, удлиненные туловища с вогнутой линией спины, слабые ноги, безобразные головы этих лошадей особенно бросаются в глаза на фоне общего высокого профессионального уровня всей росписи



IV. Пир. Роспись из фиванской гробницы



142. Воины. Рельеф из храма Хатшепсут

и, в частности, при сравнении с прекрасно переданными фигурами быков, жирафы и обезьяны.

Так же изображены лошади в росписях гробниц первого жреца Амона, зодчего Менхеперраснеба (№ 86), военачальника Аменемхеба (№ 85) и первого царского глашатая и начальника судебного зала Амунеджеха (№ 84; *рис. 143 а*).⁷¹ Прототип же такой фигуры лошади мы находим на рельефах храма Дейр эль-Бахри — на штандарте, который несет один из воинов в сцене парада.⁷² При том значении, которое имел храм Дейр эль-Бахри для гробниц Рехмира или Амунеджеха, вполне понятным становится заимствование из рельефов прославленного храма даже неудачного образца.

Вместе с тем несомненно, что художники, создававшие первые изображения лошадей, внимательно изучали облик и движения еще мало им знакомого животного. Доказатель-



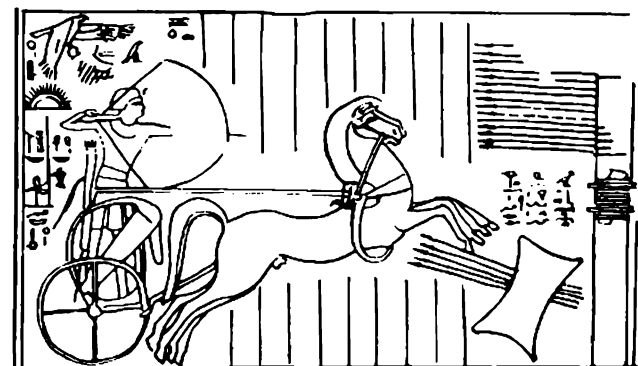
143а. Сирийцы с лошадьми. Роспись из гробницы Амунеджеха

ством этого служит тот факт, что художник, расписавший гробницу Амунеджеха, стараясь особенно тщательно передать лошадь, вопреки всем канонам правильно нарисовал ноги идущего коня, тогда как обычно в египетском искусстве всегда показывали идущих животных двигающимися одновременно обе левые или обе правые ноги или лапы.

Постепенно изображения лошадей начинают улучшаться.⁷³ В росписи гробницы начальника житницы Аменемхета (№ 123) фигуры жеребцов показаны уже со значительно большей проработкой и уверенностью; еще лучше выполнены кобылы, спокойно идущие позади жеребцов. Очень интересны удачно переданные прыгающие жеребята.⁷⁴

При Аменхотепе II художники уже находят правильные контуры и пропорции фигур лошади. Так, хорошо передана сцена привода сирийцами лошадей в росписи гробницы военачальника Аменмеса:⁷⁵ художник живо передал горячающихся коней, которых сирийцы вынуждены, осаживая, заставлять слегка приседать на задние ноги; однако и здесь еще линия спины лошади слишком вогнута, круп невелик. Зато очень хорошо изображены лошади в гробницах № 143 в Курнэ и начальника сокровищницы Тхутинефера (№ 60).⁷⁶ Именно в это время и появляется ставшее классическим для искусства Нового царства изображение стрелка на колеснице. Мы имеем в виду рельеф из Карнака с изображением Аменхотепа II, мчащегося во весь опор на колеснице, запряженной парой лошадей, вожжи от которых туго натянуты и перевязаны вокруг тела фараона. Он на всем скаку стреляет из лука в цель, и множество стрел, пробив привязанный к столбу щит, вонзилось в столб (рис. 143б).⁷⁷ Надпись на рельефе говорит, что фараон пробивал стрелой медные тарелки, как связку папирусов. Аменхотеп II был в свое время прославленным стрелком и обладал большой физической силой, что подтверждается находкой в его гробнице огромного лука. Показательно, что как раз к его царствованию относится единственное изображение царской охоты на стенах частной гробницы — Ра, верховного жреца заупокойного храма Тутмеса III, где мы видим Аменхотепа II охотящимся на западном берегу Нила (возможно, недалеко от этого храма).⁷⁸ Умение в совершенстве владеть стрельбой с колесницы было обязательным для представителей знати, которым они хвалились в своих гробничных росписях.

То, что изображение стрелка на колеснице приняло при Аменхотепе II уже канонические формы, показывает сцена охоты царского писца Усерхета.⁷⁹ И фигура Усерхета, и колесница, и кони — все кажется точным воспроизведением карнакского рельефа и росписи в гробнице Ра. Так же стоит Усерхет, до предела натянув лук, так же летят во весь опор кони, так же крепко перевязаны вожжи вокруг талии охотника, фигуры сильных и легких лошадей имеют те же правильные линии контуров.



Цветовая гамма, обогащавшаяся на протяжении XVI и начала XV в. до н. э., также получает именно в росписях современников Аменхотепа II небывалую насыщенность, причем новые сочетания и контрасты не разбивают впечатления общей гармоничности. Особенно интересен в этом отношении мастер гробницы

Кенамона — замечательный художник, умевший проявить свой яркий талант живописца даже в самых незначительных мелочах. Очень показательно, например, сочетание цветов в такой маленькой, казалось бы, совсем незначительной детали, как группа из семи уток, изображенная среди других жертв на восточной стене первого зала гробницы. Группа разделена на две части, обращенные в противоположные стороны. У четырех правых уток головы и хвосты розовые, грудки тоже розовые, но с коричневыми деталями перьев, и все это — головки, грудки и хвосты — особенно розовеет от контраста с зелеными телами, синими клювами и лапками и желтыми крыльями, окаймленными пестрыми концами перьев. Три левые утки, наоборот, сплошь ярко-розовые с белыми грудками, на которых коричневыми полукругами намечены перья. Художник показал высокое мастерство в подборе таких цветовых сочетаний, которые, несмотря на кажущуюся пестроту, создают удивительно гармоничное целое.⁸⁰

Интересные изменения происходят в это время и в орнаменте. С одной стороны, мы видим обогащение орнаментики; обычное еще с Древнего царства оформление верха росписей орнаментом „хекер“ — стилизацией концов циновки — впервые заменяется гирляндами лотосов и виноградных гроздьев.⁸¹ С другой же стороны, количество орнаментов на потолке одной и той же гробницы уменьшается. Вместо пестревших различными узорами потолков гробниц начала XVIII династии, где иногда встречалось до пяти разных образцов,⁸² на потолках гробниц времени Аменхотепа II мы находим обычно не более двух орнаментов, что вполне соответствовало общему стремлению к строгости и изяществу.

Мы видели, что не менее характерен для этих росписей был рост реалистических исканий — овладение передачей движения („летающий галоп“), ряд новых поворотов фигур людей и животных. Продолжало развиваться намечавшееся уже с первой половины династии стремление оживить даже самые обычные сцены отдельными, иногда мельчайшими реалистически выполненными деталями. Так, на чаше с сотами, которую держит в руке один из носителей даров в гробнице Тиэпро (№ 101), художник изобразил двух пчел, поедающих мед.⁸³

Чаше появляются теперь жанровые сцены, встречавшиеся и во времена Тутмеса III, вроде эпизода из росписей гробницы царского глашатая Интефа (№ 155), где показан слуга, стучащий в дверь винного погреба, чтобы разбудить другого слугу, уснувшего там



144. Хазмхет. Рельеф из гробницы Хазмхета

посреди больших сосудов, очевидно, от избытка выпитого им вина. Он сидит, совсем еще сонный, положив голову на руку, но тем не менее утверждает, как это видно по надписи над ним, что он не засыпал ни на миг.⁸⁴ Характерна в росписях гробницы царского писца Усерхета (№ 56) группа новобранцев, которые ждут своей очереди попасть к парикмахеру, причем двое из ожидающих успели уже крепко уснуть под тенью сикоморы.⁸⁵

Новым этапом в развитии фиванских рельефов и росписей XVIII династии было время правления Тутмеса IV и Аменхотепа III: наряду с усилением декоративности, от-

мечается то же нарастание реалистических исканий, которое мы отмечали при анализе скульптуры. Так же меняется теперь облик рельефов, ранее гладкие поверхности которых покрываются струящимися линиями одеяний и головных уборов. Так же растет применение светотени, помогавшей художникам перейти к объемной передаче изображений.

Подобно тому как иными стали очертания человеческих фигур в круглой скульптуре, изменяются они и в рельефе и в росписи. Еще более округлыми становятся линии плеч, бритых голов, широких одежд, мягче делаются мускулы тел, и благодаря низко повязанным у мужчин передникам, обнажающим теперь почти весь живот, эта мягкость выделяется еще больше. Характерны контуры голов с вытянутыми овальными затылками (в тех случаях, конечно, когда они даны без париков). Новая постановка глаз в скульптуре решается в рельефе и росписи иначе, хотя преследует те же цели: глаза, узкие и длинные, ставятся несколько наклонно, они как бы полузакрываются, зрачки точно наполовину срезаны линиями верхних век.⁸⁶

Очертания лиц представляют теперь полную противоположность характерным энергичным профилям времен Тутмесидов. Вместо резко очерченных орлиных носов, круто поднимающихся дуг бровей и сходящихся у виска концов условных полос бровей и век мы видим теперь слегка вогнутые линии носов, рты делаются меньше, зато губы толще; все лицо становится круглее и мягче.

Такие лица, воспроизводящие профиль Аменхотепа III, являются теперь общепринятым трафаретом, и при этом настолько обязательным, что даже профиль лица Тутмеса III, изображенного в виде молодого человека в гробнице одного из чиновников южной части Фив, Амонмеса (№ 80), совершенно непохож на известный, столь характерный облик этого фараона, а представляет собою повторение описанного выше нового типа мужского лица.⁸⁷

145. Дочери Аменхотепа III. Рельеф из гробницы Херуфа

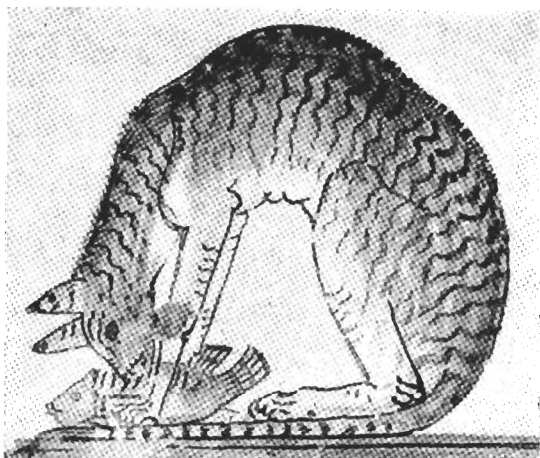
Сопоставление деревянной статуэтки молодого мужчины из собрания Эрмитажа с фигурами несущих букеты слуг в росписях гробницы Менены (№ 69)⁸⁸ или профиля головы Хаэмхета на рельефе в его гробнице (*рис. 144*) и профиля Аменхотепа III на фрагменте рельефа Берлинского музея с профилем головы статуи того же фараона в Британском музее и голов его же сфинксов в Ленинграде⁸⁹ — особенно ярко показывает, насколько общими были пути развития круглой скульптуры, рельефа и росписи этого периода.

Новый тип человеческой фигуры, выработанный в фиванских рельефах и росписях второй половины XVIII династии, был принят и в официальном искусстве, и на памятниках частных лиц. Можно с достаточной вероятностью сказать, что очень большую роль в его утверждении (и тем самым в распространении) сыграли рельефы основного фиванского памятника этого времени — храма Амона в Луксоре.⁹⁰ Сравнение человеческих фигур на рельефах этого храма и современных ему частных гробниц, например на рельефах гробницы Хаэмхета, показывает чрезвычайно близкое сходство,⁹¹ и в Луксоре мы видим те же новые пропорции тела, тот же профиль лица.

Подобно храму Дейр эль-Бахри, Луксор явился для своего времени тем центральным памятником, в котором в полной мере выразился новый этап искусства Фив второй половины XV в. до н. э. В многочисленных изображениях на стенах залов и молелен Луксора этот этап получил официальное признание. Новые художественные решения форм и образов теперь стали господствующими и на памятниках частных лиц (*рис. 145*). Этому способствовало и то, что многие из них создавались одновременно с Луксором и теми же самыми мастерами.

Наращение живописности, несомненно, явилось также одним из проявлений поисков новой передачи действительности. Это нарастание, которое мы наблюдали на протяжении всего периода XVIII династии, достигает своей предельной силы начиная со времени Тутмеса IV. Даже в рельефе, например, на фрагменте с профилем Аменхотепа III (Берлинский музей) искусственная борода фараона кажется по-живописному прозрачной, вследствие того, что части ожерелья и плеча царя видны сквозь линии бороды.⁹² Разбирая выше историю развития отдельных сюжетов в росписях фиванских гробниц, мы уже указывали ряд памятников, отличавшихся необычной для египетского искусства свободной манерой письма (например, сцена охоты на Ниле в гробнице Нахта, № 56).⁹³ Теперь детали все чаще даются без контуров (нубийский барабанщик в гробнице Джануни, лотосы в нильской





146. Кошка ест рыбу. Роспись из гробницы Нахта

воде в гробнице Менены и т. д.).⁹⁴ Особенно интересно в этом отношении изображение пруда на фрагменте росписи Британского музея, № 37983.⁹⁵ На желтоватом фоне расположены пальмы и сикоморы, окружающие пруд. Растущие вокруг него мелкие растения сделаны отдельными мазками и точками, красными мазками даны и плоды пальм, висящие над голубовато-зелеными листьями. Кирпично-красные спинки и головы уток, плавающих в пруду, четко выделяются на голубом фоне воды. Очень харак-

терны разнообразие красок и способ, которым написаны сикоморы. Так, силуэт кроны правой нижней сикоморы залит бирюзовой краской, по этому бирюзовому фону написаны желтовато-белые ветки и розовые плоды, а вдоль края силуэта кроны выступают светлые желтовато-зеленые листочки. В противоположность этой сикоморе, у левой нижней — ветки коричневые, а плоды бирюзово-голубые; над этим деревом изображено еще одно, с зелеными плодами и коричневыми ветвями по бирюзовому фону кроны.

В том же плане поисков иных способов передачи действительности следует понимать и изменения в палитре художников второй половины XVIII династии. В этот период нарушения многих канонов и введения стольких новшеств изменяется и один из основных условных приемов живописной передачи людей — цвет кожи. Вместо желтых тел у женщин и кирпично-красных у мужчин мы встречаем попытки художника передать различные оттенки смуглой загорелой кожи. В гробнице современника Тутмеса IV писца полей Менены (№ 69) тела женщин то желтовато-смуглые, то темно-сиреневато-розовые; в гробнице скульпторов Небамона и Ипуки (№ 181) — желтоватые и красно-коричневые; на фрагменте росписи Британского музея, № 37977 — лиловатые.⁹⁶ Очень интересно, однако, что цвет тел богинь по-прежнему остается желтым;⁹⁷ равным образом не меняется и иконографически обязательная окраска атрибутов и одеяний божеств, а также плоскостность их фигур, которые кажутся теперь особенно условными рядом с объемными и живописно трактованными телами предстоящих адорантов.⁹⁸

Чрезвычайно важно появление изображения румянца и тепей: так, мы видим румянец у знатной женщины в росписи гробницы Джесеркарасенеба и оттененные ступни и пальцы ног на фрагменте росписи Британского музея, № 37984 со сценой пира.⁹⁹ Новой чертой явилось и обозначение пальцев на ногах, хотя оно встречается еще довольно редко.¹⁰⁰ Интересно, что в росписях гробницы Менены ямочка в углу рта отмечается черной точкой.¹⁰¹

Особенно живописно изображаются животные и птицы. В этом отношении очень показательны такие примеры, как чудесные гусята (фрагмент Британского музея), кошка, поедающая рыбу (роспись гробницы Нахта; *рис. 146*), рыжий кот под стулом (гробница Май).¹⁰²

Прежняя условная яркость цветовой гаммы уже не отвечала новому эстетическому восприятию. На смену сочетаниям чистых голубых, желтых, синих, оранжевых, зеленых, красных цветов, еще усиленных желтым фоном и лаком, приходят смешанные приглушенные тона. Контрастов теперь сознательно избегают, и обычным сочетанием становится киноварь, белила и желтая охра.¹⁰³

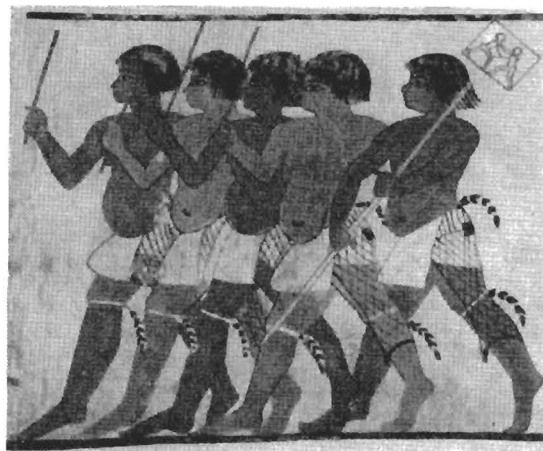
В процессе тех же своеобразных реалистических исканий уделяется все больше внимания передаче движения и пространства. Желая подчеркнуть глубину, художники чаще располагают друг за другом группы людей, стада скота или птиц, ряды ваз и другие предметы.¹⁰⁴ Фигуры частично заслоняют одна другую, перекрещиваются, бывают обращены в разные стороны. Особенно живо трактуются группы плакальщиц, сопровождающих в траурной процессии саркофаг с мумией умершего, музыкантш и танцовщиц на пирах, охотников, воинов.

Интересным образцом новой композиции являются знаменитые плакальщицы из гробницы Рамеса (№ 55).¹⁰⁵ Написанные свободно, в прозрачных голубых одеждах, со слезами на щеках, они замечательны и по общему расположению, и по разнообразию индивидуальных характеристик. Женщины стоят тесной группой, причем, несмотря на то что сами фигуры почти неподвижны, заломленные под разными углами руки и различно закинутае головы создают впечатление глубокой скорби.

Стремление к индивидуальной характеристике отдельных фигур вообще типично для росписей времени Тутмеса IV — Аменхотепа III. Замечательные нубийцы из гробницы Джануни (№ 74) (рис. 147), и в частности барабанщик, пляшущий негр из гробницы Харемхеба, старый охотник за пеликанами из той же гробницы¹⁰⁶ — все эти образы говорят о разнообразии реалистических исканий мастеров этого времени.

Именно в свете общей направленности развития искусства XVIII династии следует объяснить и ряд других отступлений от канонов, например переход в росписях царских гробниц от прежних схематических иллюстраций религиозных текстов к общепринятой в современных им росписях трактовке. Мы уже отмечали начало сближения в выполнении росписей царских и частных гробниц при Аменхотепе II. В царствование Аменхотепа III происходит последний этап этого сближения.

Отступлением от ритуальных требований было, в сущности, и появление цветных рисунков на папирусах с текстами „Книги Мертвых“ или на votивных тканях (рис. 148). Здесь также на смену прежним схематическим иллюстрациям приходят произведения, повторяющие фигуры из росписей современных им гробниц и выполненные теми же художественными средствами.



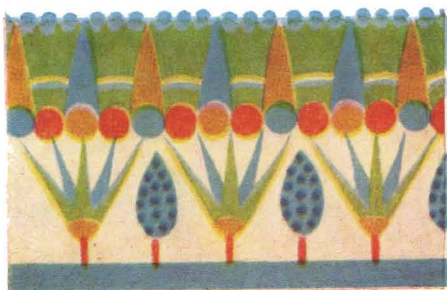
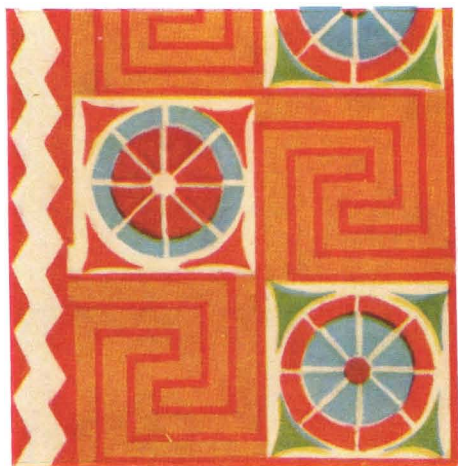
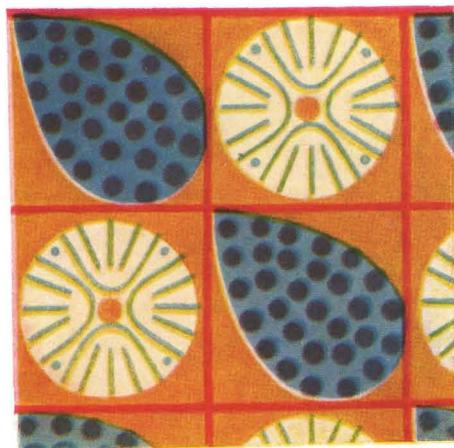
Характерны изменения, происходящие в это время и в орнаменте. С одной стороны, растет декоративность: сдержанность узоров времени Аменхотепа II сменяется богатством сложных растительных и геометрических мотивов.¹⁰⁷ Бесконечные спирали и меандры с розетками в промежутках, перерезающие друг друга круги, различные сочетания лотов, плодов, виноградных гроздьев и листьев, разнообразные пальметки, квадрифолии и розетки сплошным многоцветным ковром покрывают потолки гробниц. Вместе с тем преобладание растительных мотивов и особенно их трактовка говорят о том, что и в этой области отразились реалистические искания, столь свойственные искусству второй половины XVIII династии (*табл. V*).

Никогда еще ранее не использовались столь широко растительные мотивы и в художественном ремесле. Появляются прелестные фаянсовые кубки в виде цветов белого или голубого лотоса (*рис. 149*). Туалетные коробочки также делаются в форме крупного лотоса с двумя бутонами и завязанными в узел стеблями или представляют собою букет, составленный из различных растений. Овладение производством полив новых оттенков позволило еще шире обогатить декорировку многокрасочных фаянсовых сосудов. Так, по белому фону изящного флакона для духов в форме удлиненного амфориска без ножки голубой, зеленой и коричневой поливами даны разнообразные изображения цветов лотоса: на плечиках флакона как бы положена гирлянда из отдельных лепестков, с каждой ручки точно свешивается лотос с двумя бутонами, да и весь флакон кажется вырастающим из крупного голубого лотоса, так как нижняя часть вазочки расписана в виде раскрытого цветка.¹⁰⁸ Еще декоративнее многокрасочная рельефная фаянсовая ваза, круглая и низкая, с прямыми стенками и валиком вместо ножки; ее наружная сторона заполнена гирляндой из маргариток, цветов и бутонов голубого лотоса, по верхнему краю вьются бесконечные завитки спирали, а центральная часть внутренней поверхности оформлена в виде пруда, на синих волнах которого лежат четыре больших белых лотоса.¹⁰⁹

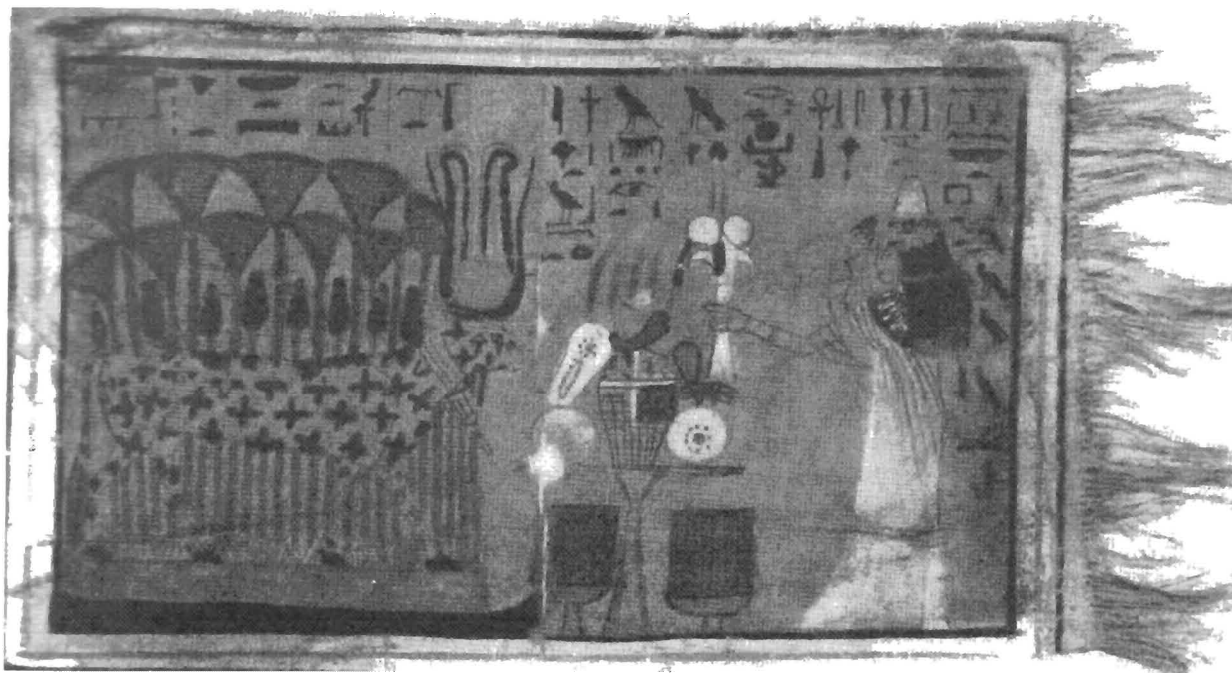
Чаши, блюда, косметические ложечки в виде круглых или овальных прудов становятся очень распространенными. На дне таких предметов изображены лотосы и рыбы, исполненные то рельефом, как на уникальной золотой чаше, подаренной Тутмесом III полководцу Тхутию,¹¹⁰ то черной росписью по голубому фону чаш или резьбой на деревянных блюдечках для благовоний. Иногда по дну чаши плывет лодочка с нагой девушкой, иногда все дно заполняется орнаментальной группой лотосов.

Предметы быта часто имели форму животных, рыб или насекомых. Так, прекрасно сделана вырезанная из кости и раскрашенная фигурка газели, укрепленная на куске камня, расписанного растениями. Великолепна по четкому смелому силуэту и костяная же статуэтка мчащейся галопом лошади, служившая рукояткой опахала.¹¹¹ Резные изображения лошадей и горных козлов украшают гребни, туалетные коробочки делаются в виде чудесных антилоп, рыбок или кузнечиков.¹¹²

Большие возможности для творческих решений предметов художественного ремесла дало появление катанного многоцветного стекла. На блестящей темно-синей поверхности



V. Орнаменты. Росписи из гробниц времени Нового царства



148. Ткань с росписью

маленьких кратеров или амфорисков, в которых хранились благовония, отчетливо выделяются голубые, бирюзовые, желтые и белые волны или зигзаги наваренных и затем втертых в теплый еще сосуд стеклянных нитей. Такие же узоры, только лиловые и коричневые, украшают аналогичные по форме вазочки белого цвета. Великолепным образцом такого рода изделий является известный кубок в виде цветка лотоса, украшенный волнообразными линиями и картушем с именем Тутмеса III.¹¹³

Наряду с многокрасочным стеклом, египетские мастера создавали прекрасные одноцветные стеклянные сосуды, лучшим образцом которых справедливо считается удивительный по бирюзово-синему тону прозрачного стекла круглый кубок на ножке, украшенный тремя рельефными валиками.¹¹⁴ Форма этого кубка, как и ряда других стеклянных сосудов, явно воспроизводит каменный оригинал.

Особенно важно отметить появление стеклянных скульптур.¹¹⁵ Такие статуэтки или головки статуэток целиком отливались в форме и затем подвергались обработке: их шлифовали (песком или наждаком), ударами молотка по резцу или другому заостренному инструменту улучшали детали лица, наносили надписи, отдельные линии головных уборов. Дрелью, имевшей подчас в диаметре не более 0,3 см, проделывались ямочки в углах рта, ноздри, а также углубления для бровей и подвязок искусственных бород, заполнявшиеся стеклом более темного цвета. Вследствие сложности процесса изготовления стеклянные статуэтки были явно очень дороги и, видимо, производились только в царских мас-

терских; сохранившиеся стеклянные скульптуры — это портретные головы для статуэток фараонов, сфинксы с головой царя, а также заупокойные фигурки — ушебти, принадлежавшие двум важным придворным — современнику Аменхотепа II Кенамону, уже знакомому нам по замечательным росписям его гробницы, и жившему при Тутмесе IV воспитателю царских детей Хекаreshу. Обе фигурки прекрасной работы — и большой (38 см выс.) бирюзового цвета ушебти Кенамона с явно портретными чертами лица, и меньший по размеру (17,5 см выс.) светло-голубой ушебти Хекаreshу, украшенный местами листовым золотом. Столь ценные статуэтки вполне могли быть царским даром умершим придворным; это тем более вероятно, что другие ушебти тех же лиц, сделанные также из дорогих материалов, были подарены фараоном, как об этом свидетельствуют надписи на них.¹¹⁶

Каменные вазы, разнообразные по формам и размерам, делались преимущественно из алебастра. Особенно прелестны маленькие вазочки для благовоний, чаще всего в форме почти шарообразного сосуда с широким плоским венчиком и без ножки. Иногда такие сосудики вырезали из одного куска с подставкой, причем подчас на одной подставке находились две вазочки разных форм.¹¹⁷ Интересны вазы из известняка, с крышками в виде фигур или голов животных, найденные в гробнице родителей царицы Ти. ¹¹⁸

Тончайшие изделия изготовлялись из различных самоцветов, особенно из сердолика и яшмы богатых оттенков. По-прежнему любили применять бирюзу и малахит.¹¹⁹ Покрытые резьбой или ажурные, ювелирные украшения отличаются высоким качеством работы и прекрасным вкусом.

Резчикам по камню не уступали и тореvты, как об этом можно судить по уже упомянутой золотой чаше Тхутия или по украшениям обитательниц гарема Тутмеса III.¹²⁰

Керамика, как и раньше, не занимала видного места в художественном ремесле, хотя росписи на сосудах отличались порой определенной декоративностью, примером чего могут служить редкие по качеству сосуды, хранящиеся в ГМИИ, равно как и вазы с изображением лошадей на росписях гробницы Усерхета.¹²¹ Интересной разновидностью керамики были фигурные сосуды в виде женщины с ребенком; в них, возможно, наливали воду, считавшуюся целебной после совершения ряда обрядов.¹²²

До нас дошло много образцов мебели различных слоев населения. Простые, но изящные, хороших пропорций столики, ящики на высоких ножках, табуреты, сплетенные из соломы по легкому тростниковому остову, служили людям среднего достатка. Обстановка жилищ знати поражала богатством и роскошью. Особенно разнообразны были ларцы, от расписных до инкрустированных тысячами мельчайших частиц ценного дерева, паст, самоцветов. Сделанные из дорогих пород дерева кресла, кровати, скамеечки, столики украшались листовым золотом, тонкой резьбой, инкрустацией. Ножки кресел и кроватей имели обычно форму львиных лап, спереди около основания подлокотников укреплялись то львиные протомы, то женские головки. Спинки и боковые стенки кресел декорировались то целыми сценами (например, подношение украшений царице Ти, жене Аменхотепа III), то ажурными изображениями животных, цветов, благопожелательных символов,

талантливо размещенных художником в отведенных для этого определенных местах (рис. 150).¹²³

Изделия всех видов художественного ремесла отражали присущую египетским мастерам способность находить замечательное гармоничное сочетание форм и декорировки, которое позволяло им создавать поразительные по красоте и изяществу произведения.

Мы проследили, таким образом, пути развития египетского искусства XVI – XV вв. до н. э. на памятниках наиболее значительного для данного периода центра – столицы Египта Фив. Нам надлежит теперь обратиться к обзору творчества других городов.

Вопрос о том, как развивалось искусство времени XVIII династии за пределами Фив, очень интересен, но крайне сложен ввиду немногочисленности материала. Во многих центрах страны продолжали работать художественные мастерские, однако памятников сохранилось мало, и поэтому трудно представить себе полную и четкую картину развития провинциального искусства, характерные особенности произведений того или иного центра и взаимоотношения местных школ с придворной.¹²⁴

Пожалуй, труднее всего установить специфику местной архитектуры. Во-первых, храмы, сооруженные фараонами XVIII династии, неоднократно перестраивались их преемниками. При этом в ряде случаев стены и даже колонны прежнего храма употреблялись в качестве материала для последующей постройки, и в итоге первоначальный облик здания XVIII династии оказывается теперь для нас бесследно исчезнувшим.

Во-вторых, даже если и имеются достаточно хорошо сохранившиеся части памятников рассматриваемого периода, необходимо учитывать, что при возведении храма зодчие были связаны определенными культовыми требованиями, а это влекло за собой известное единообразие храмового строительства (разумеется, в пределах типа храма определенного назначения).

Это единообразие усиливалось тем, что очень часто постройкой местных святилищ руководили лучшие царские зодчие. Так, в строительстве провинциальных храмов была очень значительна роль фиванских зодчих, особенно для южного Египта и Нубии, где, надо полагать, они были основными руководителями сооружений новых храмов. Выше мы видели, что строитель Луксора при Аменхотепе III фиванский зодчий Аменхотеп возводил храмы в далекой Нубии — в Солебе и Седеинге (стр. 226). Фиванский же зодчий Май был архитектором храмов в Нехебе (современный Эль-Каб). В этом городе в течение XVIII династии было поставлено несколько храмов. Главные из них были сооружены при Тутмесе III и Аменхотепе II, на участке, который считался священным с древнейших времен. Здесь постоянно строили, сменяя одно другим, святилища.



О зодчестве Нехеба времени XVIII династии лучше судить по храму Аменхотепа II, так как хотя храм его отца, Тутмеса III, был значительно больше, он был полностью перестроен Рамсесом II.

Построенный из местного песчаника не особенно хорошего качества, храм Аменхотепа II был обращен, как и святилище Тутмеса III, фасадом к Нилу. За небольшим пилоном находился открытый двор, обнесенный портиком из двадцатигранных колонн на плоских базах. За двором были расположены глубокий гипостиль с двумя рядами колонн и зал с двумя колоннами, в который выходили три молельни. Таким образом, храм Аменхотепа II в Нехебе был типичным фиванским святилищем, обладавшим правильными пропорциями и строгими формами характерных для своего времени колонн. Во всем рисунке здания чувствовалась уверенная рука зодчего, знакомого с лучшими архитектурными памятниками. И действительно храм был создан таким человеком. Перед левой башней пилона была найдена часть черной гранитной статуи писца со свитком на коленях. Как видно из надписи на статуе, она изображает Маи, сына писца Ани и певицы бога Себека Нубнефер, который был жрецом Монту, владыки Гермонтиса, и начальником работ в данном храме богини Нехебт.¹²⁵ Поскольку Маи был жрецом Монту в Гермонтисе, мы можем заключить, что он был фиванцем, принадлежал к числу зодчих столицы и, очевидно, принимал участие в строительстве храмов в Гермонтисе и в Фивах. Интересно, что и здесь статуя зодчего была поставлена около здания, которое было им сооружено.

Помимо указанных двух основных храмов, в Нехебе при фараонах XVIII династии были возведены два небольших святилища, но уже не в центре города, а около гор. Одно, построенное при Тутмесе III, было уничтожено в первой половине XIX века, второе, времени Аменхотепа III, сохранилось достаточно хорошо. Разбирая выше типы маленьких храмов-молелен, мы уже касались оформления этого храма (хаторические головы на капителях колонн и фризах стен). Близость его планировки к аналогичным фиванским святилищам Среднего царства и начала XVIII династии и к храму Хатшепсут в Дейр эль-Бахри и хаторическая орнаментация позволяют высказать предположение, что и этот храм был построен зодчим-фиванцем по образцу фиванских небольших храмов.

Очевидно, так же дело обстояло и с маленьким святилищем — периптером Тутмеса III. Он представлял собою целлу, окруженную четырехгранными колоннами. Мы видели, что такие храмы-периптеры в это же время встречались в Фивах (например, храм Тутмеса III, построенный между VII и VIII пилонами Карнака).

Влияние фиванского искусства на памятники Нехеба, столицы 3-го верхнеегипетского нома, вполне закономерно, так как Нехеб вообще был связан с Фивами. Представители нехобской знати были ближайшими соратниками фараонов-фиванцев в борьбе с гиксосами. Прославившиеся в боях полководцы — Яхмес Пеннехобт и Яхмес, сын Эбаны, принадлежали к древней знати Нехеба; в их гробницах, высеченных в горах, окружающих Нехеб с севера, сохранились надписи с ценнейшими сведениями об изгнании гиксосов.¹²⁶ Яхмес Пеннехобт имел к концу своей жизни высокое звание воспитателя наследной

царевны Нефрура, старшей дочери Хатшепсут.¹²⁷ Зять Яхмеса, сына Эбаны, Итефрури, был воспитателем сыновей Тутмеса I, Уаджмеса и Аменмеса; воспитателем царевича Уаджмеса был и сын Итефрури Пахери.¹²⁸ Рельефы гробниц Яхмеса, сына Эбаны, и его внука Пахери стилистически очень близки к рельефам храма Хатшепсут в Дейр эль-Бахри и гробниц Пуимра и Сенемиаха в Фивах. Достаточно сравнить хотя бы фигуры людей, работающих на полях, ловящих птиц и рыб или приносящих дары Пахери,¹²⁹ с носителями даров и воинами на рельефах храма Хатшепсут, с носителями даров из гробницы Пуимра или ремесленниками из гробницы Рехмира; лошадей колесницы Пахери с лошадьми на штандарте воина в Дейр эль-Бахри и в росписях гробниц Рехмира и Аму-неджеха,¹³⁰ всю композицию сцены ловли птиц сетями в гробницах Пахери и Сенемиаха.¹³¹

Близость Нехеба и Фив становится еще более несомненной, если мы учтем, что сам Пахери был „рисовальщиком Амона“, то есть, видимо, учился в фиванских храмовых мастерских. Как видно из надписи в гробнице Яхмеса, сына Эбаны, Пахери был „руководителем работ в гробнице своего деда“¹³² и, надо думать, в своей собственной.

С фиванской архитектурой были связаны и храмы Нубии. Мы уже встречались с работами зодчего Аменхотепа в Солебе и Седеинга. В Нубии мы находим и храмы-моельни и храмы-периптеры. Анализ других нубийских храмов XVIII династии также показывает их зависимость от фиванской архитектуры. Это и естественно, так как Нубия давно была ареной экспансии Фив. Фараоны XVIII династии, продолжая политику своих предшественников Среднего царства, стремились распространить и закрепить свою власть в Нубии. Как и в Среднем царстве, только в значительно больших масштабах, наряду со строительством крепостей шла и постройка храмов, главным богом которых был провозглашен фиванский Амон.

Распространение в Нубии фиванских культов, бывших одним из основных средств идеологического подчинения Египту этой богатейшей страны, обусловило и широкую деятельность в Нубии именно фиванских зодчих.

За годы правления XVIII династии здесь было возведено много храмов. Каждый фараон, наряду с очередной постройкой в главном святилище своих родных Фив — Карнакском храме, спешил подтвердить свою власть в Нубии строительством храмов там. Погоня за количеством возводимых сооружений не могла не отразиться на их качестве, примером чего может служить храм в Солебе. Пилоны этого весьма примечательного храма, который называют „зданием того же типа и величия, каким является Луксор“, ¹³³



были, однако, не сплошными, а разделенными внутри на части, заполненные строительным мусором.

Переходя к рассмотрению скульптуры, созданной в различных центрах Египта при XVIII династии, можно еще раз пожалеть, что имеющийся в нашем распоряжении материал настолько незначителен и случаен, что для ряда центров приходится ограничиваться анализом только отдельных произведений.

На работах многих местных мастерских ощущаются, с одной стороны, черты искусства времени Среднего царства (причем это, естественно, наблюдается у более ранних статуй), а с другой стороны, — отпечаток провинциализма и технической слабости.

Характерным примером может служить своеобразная статуэтка князя Атрибиса Исака (ГМИИ).¹³⁴ Он сидит на корточках, скрестив руки на коленях, на голове его гладкий платок, не закрывающий уши. Отсутствие шеи роднит эту статуэтку с аналогичными произведениями времени Среднего царства, а передачу руки плоским рельефом и тяжесть в пропорциях можно отнести за счет недостаточного мастерства местного скульптора.

Очень интересна найденная в Коптосе небольшая группа (выс. 48 см, известняк; частное собрание в Англии)¹³⁵ начальника золотых рудников Урсу и его жены Сатра, изображенных в обычной позе заупокойных супружеских статуй. На мужчине — только длинный, довольно узкий передник, женщина также одета в старинное одеяние — узкое платье с лямками. На голове ее такой же парик, как и у женщины эрмитажной группы Шери. Вся вещь в целом отмечена чертами выработанного своеобразного стиля, с характерными, сложившимися формами. Хотя очертания фигур и передают общие, свойственные памятникам XVIII династии контуры с сильно вогнутыми талиями, однако при сравнении группы с фиванскими скульптурами отчетливо заметно различие: в противоположность плотным, подчас даже слегка приземистым телам большинства фиванских статуй, здесь поражают явно удлиненные, узкие туловища, изящные, но строгие и холодные. Так же строго и холодно и лицо женщины, тонкое и миловидное, с хорошим рисунком овала и условными рельефными бровями. Отсутствие других памятников не позволяет решить, являлся ли стиль группы Урсу и Сатра типичным для коптосской пластики.

В качестве еще одного примера провинциальной скульптуры рассматриваемого времени можно привести статую зрителя царского дома Хори, происходящую из Абутига около Сиута (Каирский музей).¹³⁶ Эта статуя (выс. 67 см, кристаллический известняк) относится, с нашей точки зрения, ко времени Аменхотепа III. Хори одет в парадное длинное одеяние, на голове — свойственный этому периоду короткий парик, покрытый множеством параллельных волнистых тонких линий. На глазах сохранились следы черной краски. Однако статуя Хори лишена изящества фиванских памятников: толстые руки, большие ступни ног, механически врезанные три волнистые линии на диафрагме, изображающие жировые складки, — все это тяжело, несмотря на хорошую обработку поверхности.

Особенно слабыми в художественном отношении являются скульптуры, создававшиеся мастерами далеких окраин, как это показывает статуя наместника Нубии Руфу, найденная

в Анибе. Ру́йу изображен сидящим на корточках и закутанным в плащ, подобно писцу счета зерна Маани-Амону (см. выше). Однако если в статуе Мааниамона такое одеяние не помешало скульптору хорошо передать формы тела, анибский мастер совершенно не справился со своей задачей: фигура Ру́йу неуклюжа, пропорции не соблюдены. Невыразительное, неумело вылепленное лицо также говорит о низкой квалификации мастера.¹³⁷

Среди местных художественных центров в период XVIII династии первое место, разумеется, принадлежало Мемфису. Вопрос о взаимоотношениях искусства Мемфиса и Фив времени Нового царства вообще является одним из наиболее существенных. Если велика была роль Фив в сложении и развитии культуры Древнего Египта, то и роль Мемфиса не менее значительна. Именно в Мемфисе в период Раннего и Древнего царств были выработаны те основные принципы и каноны, которые в течение тысячелетий определяли сюжетные и иконографические формы египетского искусства.

Исторические события II тысячелетия до н. э., способствовавшие художественному росту Фив, по отношению к мемфисскому искусству были менее благоприятны. Нашествие гиксосов отразилось здесь чрезвычайно сильно. Хотя мы знаем на основании источников о значительной строительной деятельности фараонов XVIII династии в древней столице Египта, тем не менее прежней своей ведущей роли художники Мемфиса себе не вернули, и первенствующее положение в стране заняли теперь Фивы.

Однако мастерские Мемфиса продолжали работать, и созданные ими памятники говорят об этом достаточно четко. Правда, по сравнению с богатым и разнообразным материалом, сохранившимся в гробницах и храмах Фив, произведений искусства Мемфиса первой половины Нового царства осталось значительно меньше, но и то, что дошло, показывает определенные черты своего собственного стиля.

Мемфисские памятники отмечены некоторой сухостью и сдержанностью, они менее конкретны в передаче образа; здесь отсутствует столь типичная для Фив плавная текучесть линий мягких тел. Достаточно посмотреть на такие рельефы, как стела Тутмеса, начальника стражей врат Мемфиса (Британский музей), или рельеф из храма Аменхотепа III в Мемфисе (Копенгаген), где фараон изображен приносящим жертву богине Сохмет, чтобы в этом убедиться.¹³⁸ То же можно сказать и о круглой пластике мемфисских мастеров этого времени — например, о статуях Аменхотепа, царского писца, начальника дворца в Мемфисе и начальника сокровищницы золота и серебра (Британский музей, № 632), Сатмат (Каирский музей) и коленопреклоненного мужчины с алтарем в форме лотоса в руках (Каирский музей).¹³⁹ Мы не видим здесь интереса к живописности, объемной передаче тела. Даже пропорции в мемфисских скульптурах иные — вытянутые тела и относительно маленькие головы с круглыми плоскими лицами; мы тщетно стали бы искать здесь фиванские силуэты невысоких полных фигур с большими головами и прекрасными овалами широких сверху и суживающихся книзу лиц.

Мемфисские художники изображают, разумеется, и новые парадные одежды, и сложные прически. Но как они их показывают? Одежды неподвижны и плоски; прически

благодаря срезанным контурам затылков не создают впечатления пышных и тяжелых модных париков и также плоски; вместо передачи подлинной мягкости тела по традиции в определенных местах делаются сухие и жесткие складки.

Теми же стилистическими чертами отмечены и памятники мемфисского прикладного искусства. Так, показательно сухое, плоское тело девушки на туалетной ложечке из Мемфиса (см. рис. 128 слева).¹⁴⁰

Думается, что различие в понимании образа человека в искусстве двух крупнейших египетских художественных центров не случайно и не сводится только к отмеченным внешним чертам.¹⁴¹ Корни этого следует искать в особенностях исторических судеб, породивших различие религиозно-философских концепций обоих городов. Художники, несомненно, должны были эти концепции отражать, поскольку и работали они в сфере религиозных заданий, и сами были непосредственно связаны с храмами и жречеством.

Одной из отличительных и наиболее важных черт фиванского религиозного учения было стремление наполнить новым конкретным содержанием устаревшие мифы и ритуалы.¹⁴² Творцы мира в древних сказаниях стали теперь уже далекими божествами, и не случайно образу выдвинутого им на смену в Фивах Амона был придан именно активный характер: воспевался ли он в гимнах и молитвах победоносным завоевателем или праведным судьей, спасающим несчастных, Амон всегда изображался божеством, непосредственно вмешивающимся в судьбы людей. Главным источником, которым питалось учение фиванских жрецов о всемогуществе Амона, были военные успехи фараонов-фиванцев. Показательно, что в гимнах Амону космический характер бога отступает на второй план, в первую же очередь Амон восхваляется как могучий воин и вершитель судеб мира. Развитие этого учения находило благоприятную почву в особенностях жизни Фив: в военной, политической, культурной деятельности Египта во времена XVIII династии большую роль играли именно фиванцы, деятельные участники борьбы против гиксосов, обладатели высших государственных постов — военных, гражданских, жреческих. Жизнь требовала в первую очередь именно от них главного и действенного участия в разрешении важнейших для страны вопросов: они становились энергичными везирами и храбрыми полководцами, они создавали концепцию учения Амона, они творили новое искусство Египта. Участие в конкретных событиях общественной жизни и многогранная творческая активность не могли не сказаться на сложении фиванского мировоззрения. Естественно поэтому, что в подобных условиях и фиванская религиозная концепция отличалась своеобразной действенностью и конкретностью. Понятной становится в этом свете и специфика фиванского искусства с его характерным стремлением к более близкой передаче действительности и поискам новых художественных форм в сочетании с изысканной утонченностью, порожденной возмраставшей роскошью придворного обихода. И религия, и искусство Фив, выросшие на общей исторической почве, развивались, таким образом, по единому пути.

Историческая же обстановка жизни Мемфиса была иной. Давно утратив ведущую политическую роль, он не получил ее и при XVIII династии, хотя и стал теперь видным

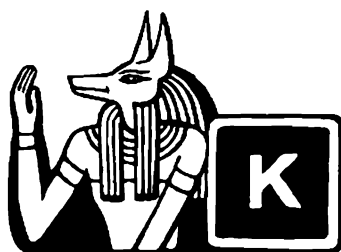
военным центром: вокруг него сосредоточивалась конница, игравшая важную роль в войске, на верфях Мемфиса строились корабли, и сам город был резиденцией наследника престола как военачальника.¹⁴³ Тем не менее назревавшее еще в течение Среднего царства экономическое и политическое соперничество с Фивами продолжало расти не в пользу Мемфиса, и яркий расцвет Фив, вероятно, ощущался на Севере достаточно болезненно. Сильно пострадавший от гиксосского завоевания, Мемфис отстраивался медленнее, да и львиная доля военной добычи доставалась все тем же Фивам, и в частности амоновым храмам.

В этих условиях в Мемфисе не могло быть почвы для создания религиозной философии, подобной фиванской, тем более что само древнее мемфисское учение о местном главном боге Птахе, сотворившем мир „сердцем и языком“, то есть мыслью и словом, было в достаточной степени абстрактным и резко отличалось от всех древнейших, подчас грубо натуралистических космогоний.¹⁴⁴ Возвышенность концепции мемфисского учения по отношению хотя бы к господствовавшей гелиопольской космогонии, видимо, не только ощущалась, но и явно пропагандировалась мемфисским жречеством в его полемике с гелиопольским. В основном дошедшем до нас изложении мемфисского учения периода Древнего царства, так называемом „Мемфисском трактате“,¹⁴⁵ факт сотворения Птахом мира и девятки главных богов „сердцем и языком“, то есть путем произнесения „имен всех вещей“, сознательно противопоставляется примитивной и грубой гелиопольской версии мироздания. Это учение жило и развивалось на протяжении многих веков. Об этом свидетельствует наличие аналогичных идей в мемфисских гимнах XVIII династии, повторяющих, что Птах — это творец людей и отец богов, что он тот, кто „сказал в сердце своем: смотри, да возникнут они“.¹⁴⁶

Глядя на расцвет Фив, на богатевшее амоновское жречество, мемфисские жрецы, не забывавшие прежнего значения своего города, несомненно, стремились поддержать авторитет старой столицы Египта как хранителя древних религиозных традиций и упорно продолжали разрабатывать свои богословские концепции, в достаточной степени отвлеченные и значительно отличавшиеся от фиванского учения. Характерно, что этому различию идей обоих крупных богословских центров Египта времени XVIII династии полностью соответствовало и различие иконографическое: неподвижный, окутанный в сплошное одеяние, бесстрастно-созерцательный Птах и сокрушающий мощными ударами секиры целые толпы врагов Амон — резко и принципиально контрастны.

В свете всего сказанного становятся понятны различия в искусстве Мемфиса и Фив времени XVIII династии. В дальнейшем же развитии художественного творчества обоих городов крупную роль сыграли важные перемены, происшедшие при последних фараонах XVIII династии.

ИСКУССТВО ПЕРВЫХ ЛЕТ ПРАВЛЕНИЯ АМЕНХОТЕПА IV



онец XV в. до н. э. был в истории Египта одним из периодов, отличавшихся большой сложностью политической обстановки. Завоевательные войны первых царей XVIII династии привели к резкому обогащению верхушки рабовладельческой знати и теснейшим образом с ней связанного и состоявшего из ее представителей жречества. Особо выделилось фиванское жречество бога Амона-Ра.

В итоге победоносных войн Египта в храм Амона — главное государственное святилище страны — поступали огромные богатства, и амоновское жречество постепенно стало грозной силой, желавшей диктовать свои требования царской власти. На примере гимна Тутмеса III, где Амон показан не помощником царя, а непосредственным покорителем врагов, мы уже могли видеть, как жречество упорно проводило идею о том, что фараоны получают все победы только благодаря Амону. Такое учение, в сущности, снижало роль царя и превозносило Амона.¹

Уже с середины XVIII династии можно заметить признаки надвигавшегося столкновения между некогда поддерживавшими друг друга сторонниками, теперь превратившимися в непримиримых врагов. За время правления Аменхотепа III отношения обострились еще больше, и его сын Аменхотеп IV, вступив на престол около 1400 г. до н. э., застал конфликт настолько созревшим, что пошел на открытый разрыв со знатью и жречеством. В этой борьбе он опирался на недовольные высшей знатью средние слои рабовладельцев, представители которых частично образовали и новое придворное окружение.

Фараон правильно обратил главный удар на жречество — наиболее организованное и поэтому особенно опасное для царской власти ядро оппозиционных сил рабовладельческой верхушки. Необходимо было разрушить веками создававшийся авторитет жрецов, подорвать веру народа в их особые сокровенные знания и чародейные силы, а для этого было только одно средство — опорочить самих богов, которым служили жрецы, и в первую очередь Амона. Однако в условиях древневосточного рабовладельческого общества это можно было сделать, только противопоставив прежним божествам новый культ, опираясь на который, фараон мог бы вести свою борьбу. И Аменхотеп IV выдвинул такой культ, провозгласив единым истинным богом Атона — солнечный диск, который был объявлен создателем мира и всего этот мир населяющего, а царь — его возлюбленным сыном и единственным человеком, познавшим истинную веру. Заявлением о том, что боги, которым поклоняются жрецы, — ложные божества и что, следовательно, жрецы истины не знают, фараон делал еще небывалую попытку нанести решительный удар по самым основам официальной религии.

Наиболее яркое выражение основных идей религии Атона содержится в знаменитых гимнах в честь нового бога. Самым значительным из них является гимн из гробницы Эйе, ставшего впоследствии одним из преемников Эхнатона на престоле Египта.

Приводим наиболее существенные строки гимна:

Прекрасен твой восход на небосклоне,
О Атон, живущий изначала жизни!..

Ты прекрасен и велик,
Блестящ и высок над каждой страной...

Руки их восхваляют твой восход,
И вся земля творит свою работу.

Всякий скот покоем на своих травах,
Деревья и цветы цветут.

Птицы летят из своих гнезд,
И их крылья восхваляют твой дух!

Всякий скот прыгает на своих ногах,
Все, что летает, и все, что порхает, живет, когда ты озаряешь их.

Корабли плывут на север и на юг,
И всякий путь открыт твоим сиянием.

Рыбы в Ниле прыгают перед твоим лицом,
И лучи твои — внутри моря...

Птенец в яйце говорит еще в скорлупе,
Ты даешь ему воздух внутри ее, чтобы ожить.

Ты творишь его силу, чтобы разбить ее, находясь в яйце.

.

О бог единый,
Нет другого, подобного ему!

Ты создал землю по своему желанию, ты один,—
Людей, всякий крупный и мелкий скот,

Все, что ходит по земле ногами,
Все, что в вышине летает своими крыльями,

Страны Сирии и Нубии, землю Египетскую,
Ты поставил каждого человека на его место,

Ты творишь его пищу
И исчисляешь время его жизни,

Языки разделены в речи,
И различны они по образу,

Кожи их разные,
Ибо ты различаешь народы.

Ты творишь Нил в преисподней
И приводишь его по своей благодати,

Чтобы оживить людей
Так же, как ты их сотворил...

О Атон дневной могучий,
Ты творишь жизнь и всех чужедальных земель!

Ты даруешь Нил с неба,*
И он спускается для них,

Он творит волны на горах подобно морю,
И наводнены их поля в их поселениях...

Ты творишь миллионы образов из одного себя,
Города, селения, поля, дорогу и поток...

Ты в сердце моем,
Нет другого, познавшего тебя...²

* Дождь.

Разрыв царя с жречеством и культом Амона неизбежно должен был сопровождаться и столь же острым разрывом со всеми привычными формами храмового ритуала. Новое учение должно было немедленно получить и необычное оформление, которое резко отличалось бы от привычной религиозной обрядности. И такое оформление было создано.

Новый бог не имел ни статуй, ни каких бы то ни было других культовых изображений — поклонялись самому солнцу. Культ Атона происходил в храмах нового типа — под открытым небом. На изображениях обрядов, совершавшихся в этих храмах, Атон показан только в виде парящего в небе диска со священной змеей — уреем, на шее которой висит иероглиф жизни — анх; такие же знаки жизни держат и руки, которыми оканчиваются лучи, идущие от диска и осеняющие фигуры царя и его жены. Многорукий диск, дарующий знаки жизни царю и царице, всюду сопутствует их изображениям на памятниках времени Аменхотепа IV, свидетельствуя, что Атон особо покровительствует именно фараону, ибо только фигуры последнего и его семьи осеняются животворными лучами божества. Оформление нового культа полностью соответствовало, таким образом, его основной идее — прославлению царской власти.

Идеологические корни реформы, так же как и ее социально-экономические предпосылки, были очень глубоки, и хотя религиозно-философское учение фараона и было, очевидно, сформулировано им самим и продолжало развиваться и углубляться при его же непосредственном участии, оно не могло возникнуть мгновенно, а, напротив, давно подготовлялось всем предшествующим ходом развития египетской культуры времени XVIII династии. Это отчетливо видно по целому ряду фактов, на первый взгляд, быть может, и не столь значительных, но в действительности крайне важных, ибо они свидетельствуют, что новое учение, как и сама реформа, закономерно выросло на египетской почве.

Как показывают памятники, культ Атона существовал и ранее.³ Атоном иногда называли солнце еще в Среднем царстве, а на протяжении XVIII династии мы находим его все чаще и чаще. К исконным египетским религиозным представлениям относится и восприятие лучей в виде рук солнечного бога; в период XVIII династии такой образ солнца встречается и в литературе, и на памятниках искусства еще при Аменхотепе II.⁴ Далее, изображения солнечного диска со змеей — уреем, на которой висит знак жизни — анх, приближающийся к царю, имеются в ряде гробниц современников Аменхотепа III.⁵ Таким образом, облик нового бога в виде многорукого диска солнца был почерпнут из ранее существовавших в Египте религиозных представлений.

Характерно, что Атон и тогда мыслился связанным именно с царской властью и считался защитником фараона. В надписи на скарабее времени Тутмеса IV говорится, что когда царь „стремится к сражению и Атон перед ним, то он разрушает горы... чтобы сделать обитателей чужих стран подобно подданным владычества Атона вовеки“.⁶

Особое значение Атону как покровителю царя фараоны начали придавать со времени Аменхотепа II. Уже тогда намечались поиски культа, на который могла бы опереться

царская власть в борьбе с крепнущей оппозицией жречества. Фараоны пытались противопоставить Амону то Монту, древнего бога соседнего с Фивами Гермонтиса,⁷ то Большого сфинкса в Гизе — древнейшего символа обожествленного царя.⁸ Об этом говорят близкие по содержанию стелы, найденные у Сфинкса и посвященные ему рядом царей и царевичей-наследников. И Аменхотеп II, и Тутмес IV, и еще ранее царевич Аменмес рассказывают в этих стелах о чудесном явлении им во сне Сфинкса, предсказавшего каждому из них счастливое царствование. Таким образом, эти правители как бы получали царство от Сфинкса, а не от Амона, что являлось несомненной полемикой с утверждениями фиванского жречества.

Особый интерес приобретают прямые или косвенные заявления фараонов о своем избранничестве самим верховным солнечным божеством — гелиопольским Ра-Атумом-Хепра. Так, Аменхотеп II, принимая правителей Митанни, говорит им: „Это мой отец Ра меня выбрал, это он приказал, чтобы случилось так... Он меня назначил быть защитником этой страны“.⁹ Его преемник Тутмес IV называет себя „сыном Атума“, „царем, рожденным Ра“, „великолепным наследником Хепра“,¹⁰ а Аменхотеп III избирает не менее характерные эпитеты к своим тронным именам — „избранный Ра“ и „наследник Ра“. Если учесть, что и Аменхотеп IV берет своим эпитетом „единственный, принадлежащий богу Ра“, то декларативно-политическое значение всех этих эпитетов станет особенно ясно.

Стремление фараонов второй половины XVIII династии опереться на Север и его богов, в противовес Фивам и Амону, отразилось и в явных попытках поднять значение Мемфиса и Ону. Мы видим, что Мемфис становится теперь военным центром и резиденцией наследников престола. Далее, в то время как Аменхотеп II очень мало строит в Карнаке, для строительства в Ону и Мемфисе он открывает новые каменоломни в Туре. Тутмес IV прямо называется: „Тот, кто очищает Ону и радуется Ра“,¹¹ причем и этот фараон также почти ничего не строит в Карнаке. Аменхотеп III, наряду со строительством в Фивах, возводит и новый храм Птаху в Мемфисе (зодчий Аменхотеп-Хеви, сын Хеби).¹² Показательно, что и Аменхотеп IV при всем разрыве с традициями придает культу Атона ряд черт, связанных именно с культом Ра.¹³

В процессе борьбы фараонов второй половины XVIII династии с фиванским жречеством существенное место приобрел вопрос о замещении важнейших должностей, в первую очередь главного сановника государства, везира, и верховных жрецов Фив и Мемфиса. Если в течение первой половины династии должность везира часто занимал верховный жрец Амона, то теперь фараоны явно стремятся давать ее не жрецам, а преданным себе людям. Равным образом цари стремятся поставить верных людей на высшие жреческие посты.¹⁴

Подобная политика фараонов должна была несомненно усилить сопротивление фиванского жречества, и мы имеем подтверждение этого в известном тексте из гробницы везира Рамеса, где Аменхотеп IV, говоря о своем разрыве с жрецами Амона, прямо указывает, что „те слова, которые он слышал от жрецов, были хуже, чем то, что слышали от них

его отец и дед".¹⁵ Отсюда становится очевидным, что не только действия Тутмеса IV, но и Аменхотепа III явно порицались амониевым жречеством. Несмотря на большое строительство в святилищах Амона при Аменхотепе III, его мероприятия и вышеприведенный текст показывают, что он, несомненно, продолжал политику своих предшественников. В этом плане особенно следует остановиться на развитии культа бога Атона при Аменхотепе III.

Солярные гимны этого времени полны упоминаниями об Атоне, причем характерно, что имя этого бога встречается главным образом в надписях на статуях и в гробницах лиц, занимавших важные посты при дворе.¹⁶ Это понятно, так как центром популяризации Атона был царский дворец; имя Атона встречается в различных названиях — самого дворца, воинского подразделения, даже царских ладей.¹⁷ Аменхотеп III постоянно так или иначе упоминает Атона. Царь объявляет себя, в частности, „владыкой всего, что освещает Атон“. ¹⁸

Приведенные факты достаточно убедительно показывают ту роль, которую Атон занял в политике Аменхотепа III. Даже если вопрос о сооружении последним святилища Атону еще не вполне ясен, то во всяком случае несомненно не только усиление тенденций к созданию единого солярного культа Ра-Гора-Ахути-Атума-Хепра-Шу-Атона, но и явное желание подчеркнуть в этом культе значение Атона.

Ряд этических элементов религиозно-философской стороны учения Атона также не является абсолютно новым и внезапно возникшим. Столь подчеркиваемое самим Аменхотепом IV стремление к познанию истины и к поведению, соответствующему нормам этой познанной истины, было закономерным этапом в том усиленном интересе к определению „истины“, которое красной нитью проходит через все религиозно-философские тексты XVIII династии. Это было как раз то время, когда окончательно сложилась самая существенная часть „Книги Мертвых“ — знаменитая 125-я глава, с перечнем грехов, в совершении которых умерший человек объявляет себя невиновным на загробном суде Осириса. Следовательно, происходил и отбор понятий греха. Идея загробного суда, возникшая еще в Древнем царстве и развивавшаяся в течение Среднего царства, теперь приобретает особое значение в виду явно обострившегося внимания к вопросам морали, совести, истины.¹⁹

Рост подобных тенденций в религиозно-философских текстах XVIII династии явился своеобразным отражением усилившегося недовольства масс рядовых свободных, тяготевших своим придавленным положением. Жречество, тесно связанное со знатью, пытаясь парализовать требования рядовых свободных, начало развивать учение о „социальной справедливости“ в загробном мире, желая, таким образом, заменить стремление людей к достижению лучшей жизни на земле обещаниями получить таковую на том свете при условии добродетельного (разумеется, с точки зрения жречества и знати) поведения.

Характерно, что эти религиозно-философские поиски „истины“ немедленно используются фараонами в целях укрепления своей власти в нарастающей борьбе со жречеством и знатью: цари объявляют обладателями истины себя и тем самым пытаются высоко

поднять свой авторитет. Так, Аменхотеп III вводит „истину“ в свою титулатуру, назвав себя „Хаэм-маат“ — „воссиявший в истине“ и, что особенно важно, провозгласив в своем тронном имени Небмаатра (что значит „владыка истины — Ра“) преимущественное положение именно бога солнца Ра как бесспорного обладателя истины. На ряде памятников вельмож времени Аменхотепа III царь объявляется „живущим в истине“, совершенно так же, как впоследствии приближенные Аменхотепа IV будут писать: „я говорил истину его величеству, ибо я знал, что он живет ею“. Таким образом, и эта основная идея нового учения, столь выдвигаемая при Аменхотепе IV и гимнами и иными текстами, несомненно зародилась и до некоторой степени оформилась уже в предшествующие десятилетия.

Да и самые гимны Атона, которые часто считаются совершенно особым, новым явлением в египетской религиозной литературе, в действительности отнюдь не были таковыми, как это показывает сопоставление их хотя бы с гимном Осирису на стеле начальника стад Амона Аменмеса²⁰ и так называемым „Большим каирским гимном“ Амону-Ра.²¹ Оба эти гимна несомненно относятся к доамарнскому времени, и тем не менее мы найдем в них не только те же мысли, которые кажутся столь оригинальными в гимнах Атона, но подчас обнаружим и почти точные совпадения в выборе образов.

Так, в гимне Осирису читаем:

Цветут растения по воле его,
И родит ему поле нишу...
Сотворил он эту землю дланью своей, и воду ее, и воздух ее,
И растения ее, и весь скот ее,
И все, что летает, и все, что порхает,
Пресмыкающихся ее, и зверей пустыни...
Различивший образы людей, творец их жизни,
Разделивший по цветам одного от другого.
Владыка знания, в его устах мудрость,
Приходит Нил по его благости,
Владыка сладости, великий любовью,
Он приходит — и живут люди...
Благо людям, когда ты сияешь,
Стихают звери, когда ты блистаешь...
Образ единый, создавший все сущее,
Единый, создавший существующее...
Египет и Народы Моря,
Все, что обходит Атон, — под властью его,*
Северный ветер, Поток, волна,
Плодовые деревья и все растения...
Утверждена Истина для ее владыки,
Обращен тыл ко лжи...

* Осириса.

Аналогичные строки имеются и в „Большом гимне Амону-Ра“:

Творец людей, создатель скота,
Владыка существующего, создатель плодовых деревьев,
Творец трав, насыщающий скот...
Сотворивший то, чем живут рыбы в реке,
И птицы, порхающие в небе,
Давший воздух тому, кто в яйце...
Оставивший детеныша змеи,
Сотворивший то, чем живут насекомые...
Черви и блохи также,
Сотворивший нужное мышам в их норах,
Давший жить птицам во всяком дереве,
Слава тебе, создавшему все,
Единственный, единый, многорукий!..

Приведенные факты, которые можно было и увеличить, достаточно ясно показывают, что учение Атона нельзя считать возникшим беспричинно и внезапно или появившимся в результате заимствования какой-либо чужеземной религии:²² как вся политика, так и религиозно-философские взгляды Аменхотепа IV закономерно выросли в определенных исторических условиях развития египетского общества. Установление этого положения очень важно для правильного понимания характера искусства рассматриваемого периода.

Новое учение должно было послужить обоснованием и оправданием действий фараона. Уже в первые годы царствования Аменхотеп IV начал постройку храма новому богу, причем место для храма было демонстративно выбрано в самом гнезде старой веры — святилище Амона в Карнаке.

Мероприятия царя натолкнулись на упорное сопротивление фиванского жречества. События, по-видимому, особенно обострились на четвертом году правления Аменхотепа IV, как это мы уже видели из надписи в гробнице везира Рамеса в Фивах. Однако это вызвало еще более решительное проведение реформы. Желая нанести окончательный удар своим противникам, фараон на шестом году правления покинул Фивы и основал новую столицу в Среднем Египте, в таком месте, где горы, отступая к востоку, образовали полукруглую удобную для заселения равнину. От современного названия этой местности — района Эль-Амарны²³ часто весь период правления Аменхотепа IV, равно как и искусство этого времени, называют амарнским.

Причины, побудившие фараона строить новый город именно здесь, не вполне ясны; несомненно одно, что город бога Атона должен был быть построен там, где до этого не было никакого иного города, так как в противном случае царь неминуемо столкнулся бы с местным культом, а следовательно, с местной знатью и жречеством.

Новая столица Египта получила название Ахетатон, что значит „Небосклон Атона“. По-видимому, к этому же времени относится и перемена имен самого царя и его жены, царицы Нефертити, которые отныне стали называться Эхнатон („Благой для Атона“)

и Нефер-Нефру-Атон („Прекрасен красотой Атон“). Фараон во всем стремился подчеркнуть разрыв с традициями прошлого, строгое соблюдение которых всегда являлось в руках господствующей верхушки средством идеологического воздействия на массы. Так, Эхнатон приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать разговорным языком, а не устарелым книжным, как писали раньше. Решительный перелом произошел и в искусстве.

Успех проводившихся мероприятий, быстрое создание новой столицы, сложение нового религиозно-философского учения и оформление нового культа, наконец, яркий расцвет нового стиля в искусстве нельзя объяснить только личными действиями Эхнатона и работавшим следованием ему принявших его учение царедворцев. Все это не могло бы произойти в столь короткий срок, если бы для нового идеологического течения не было и соответствовавшей питавшей эти идеи среды. Большую роль в этом отношении сыграло изменение состава ближайшего окружения фараона. Мы уже указывали, что Эхнатон в проведении своих мероприятий пытался опираться на рядовых свободных — немху. Именно они и стали теперь в известной мере приближенными Эхнатона. Так, один из таких новых людей при дворе, Май, занимавший важные должности хранителя печати, носителя опахала справа от царя, истинного царского писца, главного зодчего, говорит о себе следующее: „... я расскажу всем о благах, которые сотворил мне владыка, и вы скажете — о, как велико сотворенное этому немху! Я — немху по отцу и по матери, и создал меня царь... когда я не обладал имуществом. Дал он, что стало у меня много людей, возвысил он моих братьев... и когда я стал господином поселения, он причислил меня к вельможам и семерам, хотя я и был на последнем месте... [раньше] я просил хлеба“.²⁴

Надпись Май — не исключение. К власти пришли новые люди, принесшие с собой и новую идеологию. Выше указывалось, что именно с возраставшим в течение XVIII династии недовольством масс рядовых свободных и был связан рост определенных религиозно-философских тенденций с интересом к вопросам истины. Характер вопросов, интересовавших рядовых свободных, необходимо учитывать при определении той среды, которая могла питать новые стремления, отразившиеся в культуре и искусстве Амарны.

Средоточием новых мероприятий, естественно, стал Ахетатон, хотя храмы новому богу строили и в других городах Египта, а также в Нубии. Раскопки Ахетатона дали достаточно богатый и разнообразный материал для того, чтобы мы могли представить себе вид города. Нам известно теперь расположение его основных магистралей, главные здания, различные типы жилищ, мастерские скульпторов и ремесленников. Судя по раскопкам, город с многочисленными, разнообразно декорированными храмами и дворцами, окруженный зеленью садов, должен был производить яркое и нарядное впечатление. Недаром один из его строителей, хранитель царской печати и начальник всех работ царя Май, оставил в своей гробнице восхваление новой столицы, в котором она изображена как „могучая, многолюбимая, владычица обильных похвал... При виде ее красот восклицают: „Украшенная, прекрасная, взглянуть на нее — увидеть небо!...“²⁵

В центре столицы стоял храм Атона — духовный центр новой веры, богослужение в котором совершал сам фараон с участием царицы и царевен, ибо, хотя у Атона и появились назначенные царем жрецы, главой культа оставался сам Эхнатон. Характерно, что и в экономическом отношении жречество полностью зависело от царя, как это видно по ряду фактов, и в частности из текста назначения верховного жреца Атона Мерира. Утверждая его в должности, Эхнатон прямо заявил: „Я даю тебе этот сан, говоря — да будешь ты питаться пищей фараона, твоего господина в храме Атона“.²⁶

Однако Ахетатон не стал и не мог стать подлинным сердцем Египта, ибо подавляющему большинству населения были чужды вводимые фараоном новшества. Закрывание храмов старых богов и истребление их изображений и даже имен не могло уничтожить веры в них, да и сама реформа Эхнатона была обречена на неудачу всей исторической обстановкой. Власть номовой знати и жречества имела слишком крепкие корни в экономике и идеологии египетского рабовладельческого государства, а реформы царя не дали ничего реального средним слоям рядовых свободных.

Фараон остался в одиночестве с небольшой группой своих приверженцев среди по-прежнему изнемогавшего под невыносимым гнетом классового неравенства народа, равнодушного к новому учению, и временно придавленных, но затаивших глубокую ненависть и накапливавших силы для новой борьбы владетельной знати и жречества.

К этому прибавились волнения в покоренных предками Эхнатона азиатских областях, правители которых воспользовались невниманием занятого внутренними делами египетского царя к вопросам внешней политики и подняли ряд восстаний, постепенно выходя из подчинения Египту. Осложнение внешнего положения было использовано врагами фараона в целях подрыва авторитета и его самого и нового бога, так как жречество стало объяснять все трудности и неудачи тем, что истинные боги — старые боги, разгневанные действиями царя-еретика, отвернулись от Египта.

Точные обстоятельства конца царствования Эхнатона неизвестны, однако, по-видимому, он умер в Ахетатоне и был погребен в приготовленной там заранее большой скальной гробнице, в одном из помещений которой еще раньше была похоронена его вторая дочь, Макетатон;²⁷ равным образом не знаем мы, когда и где умерла царица Нефертити.²⁸



Еще при жизни Эхнатон назначил соправителем Сменхкара, мужа старшей царевны, Меритатон, который и стал его первым преемником. Сменхкара царствовал совсем недолго, но уже при нем началось возвращение к прежнему и был восстановлен культ Амона.²⁹ После Сменхкара на престол вступил Тутанхатон, муж третьей дочери Эхнатона, царевны Анхесеппаатон. В момент воцарения Тутанхатон был еще ребенком, и этим обстоятельством воспользовались жречество и знать, чтобы решительно восстановить старые порядки. Фивы опять стали столицей, хотя двор часто находился в Мемфисе. Вновь были открыты храмы старых богов. Тутанхатон сменил свое имя, которое означало „превосходен жизнью Атон“, на Тутанхамон, то есть „превосходен жизнью Амон“, а его жена, имя которой значило „живет она для Атона“, приняла новое имя — Анхесенамон, то есть „живет она для Амона“.

Царствование Тутанхамона было также непродолжительным: он правил девять лет и умер, не достигнув двадцатилетнего возраста. Престол перешел к виднейшему царедворцу Эхнатона — Эйе, игравшему все время важную роль в политических событиях периода. Возможно, что Эйе был в каких-то родственных отношениях с царской семьей. Свое вступление на престол он закрепил, по обыкновению, браком с вдовой Тутанхамона.

Эйе, как и предыдущие преемники Эхнатона, царствовал мало — не более четырех-пяти лет. После него престол занял полководец Харемхеб.

Несмотря на неудачу реформ Эхнатона, произведенный переворот оставил глубокие следы в египетской культуре, и полностью вернуться к старым формам жизни противники Эхнатона не смогли. Резкое и принципиальное нарушение всяческих канонов вызвало яркий расцвет творчества египетских мыслителей, поэтов и особенно художников, создавших произведения, справедливо считающиеся одними из лучших, а может быть, и лучшими памятниками египетского искусства.

Среди памятников, созданных при Аменхотепе IV в Фивах, до перенесения столицы в Ахетатон, главное место занимал уже упомянутый выше храм Атона в Карнаке, построенный к востоку от святилища Амона. Выбор данного места был обусловлен, по-видимому, с одной стороны, необходимостью иметь возможность на просторе, без какого-либо иного здания впереди, приветствовать по утрам соответствующими обрядами ежедневное появление солнца из-за восточных гор. С другой же стороны, возможно, что, расположив храм своего нового бога в самом центре оппозиции, Аменхотеп IV подчеркивал свое намерение покончить с ее опорой — храмом Амона и его жрецами.

Новый храм получил название Пер-Атон-техен-пао, то есть „Дом Атона блистающего великого“. По-видимому, и Фивы именовались теперь не „Город Амона“, а „Город Атона блистающего великого“.³⁰ Как видно из надписей в гробнице везира Рамеса, часть храма называлась Гем-Атон-эм-Пер-Атон, что означало „Нахождение Атона в Доме Атона“ и было связано с обрядами культа Атона. Так же были впоследствии названы и части храмов в Ахетатоне и Нубии.

К сожалению, храм Атона в Карнаке был полностью разрушен при Харемхебе, когда камни этого храма были использованы для постройки гипостилья и пилонов в Карнаке.

В процессе работ по реконструкции Карнака обнаружены тысячи кусков рельефов храма Атона, из которых до сих пор изданы только отдельные образцы. Естественно, что до полной публикации этих ценнейших материалов мы можем сделать только самые общие выводы о плане и декорировке здания.

Двор храма окружали колоннады с гигантскими статуями фараона (*рис. 151*), причем на основании фрагментов можно установить, что их было более сотни.³¹ Для истории амарнского искусства эти скульптуры являются произведениями первостепенной важности, ибо их датировка не вызывает сомнений, поскольку на них имеются имена бога Атона, а, как известно, имена Атона являются прочным основанием для датировки памятников рассматриваемого периода, так как они имели различные варианты — ранний, употреблявшийся до девятого года правления Эхнатона, и поздний.³² Ранняя форма имени Атона читалась следующим образом: „Жив Ра-Гор-Ахути, ликующий на небосклоне в своем имени Шу, который есть Атон“. После же девятого года правления Эхнатона, когда вследствие усилившегося преследования старых богов начали избегать любых написаний их имен, наличие имени бога Гора в картуше Атона стало уже невозможным, равно как неприемлемым было и упоминание имени бога Шу. Поэтому позднее имя Атона писали уже иначе: „Жив Ра, владыка небосклона, ликующий на небосклоне в своем имени отец Ра, приходящий как Атон“.

На колоссах Аменхотепа IV и рельефах из храма Атона в Карнаке имена Атона даны в ранней формулировке, причем иногда даже в самом раннем виде, без картушей. Имя фараона в храме Атона также сохранено еще прежнее — Аменхотеп.³³ Следовательно, этот памятник был создан до шестого года правления Аменхотепа IV.

Такая датировка подтверждается и другими фактами. Камень для постройки храма был добыт экспедицией, посланной в каменоломни Сильсилэ в самом начале царствования фараона.³⁴ Во главе этой экспедиции стоял зодчий Пареннефер, гробницы которого известны и в Фивах и в Ахетатоне, причем изображения и тексты фиванской гробницы, очень важные для истории амарнского искусства, также датируются самыми первыми годами правления Аменхотепа IV.³⁵ Храм Атона в Карнаке упоминается на ряде памятников первых лет правления Аменхотепа IV, причем из текстов в гробнице везира Рамеса видно, что храм действовал уже на четвертом году правления фараона.³⁶ Таким образом, создание храма Атона в Карнаке в самые первые годы царствования Аменхотепа IV является твердо доказанным, что крайне важно, ибо и скульптуры и рельефы этого храма выполнены уже в том новом, „амарнском“ стиле, который резко отличает произведения этого периода от всех предшествующих памятников.

Статуи фараона, стоявшие во дворе храма Атона, представляют собою колоссальные, свыше 3 м высотой, скульптуры, сделанные из песчаника. Фараон стоит, скрестив на груди руки с плетью и жезлом — символами власти царей Египта. Одежду фараона составляет традиционный шендит — парадное набедренное опоясание, поддерживаемое поясом с украшениями и прикрепленной к нему спереди пластиной. Обычно такие

украшения и пластины царских поясов делались из золота. На рассматриваемых статуях поясные украшения имеют форму картушей Атона и царя. Такие же картуши помещены и на больших тяжелых браслетах, плотно охватывающих руки фараона. Следует отметить, что шендит на данных колоссах подвязан очень низко, оставляя обнаженным почти весь живот.

Головы статуй имеют различные уборы: двойную корону обоих Египтов, клафт — царский платок со спускающимися по плечам концами, немес — повязку, кругло охватывающую голову и стянутую сзади в виде жгута. Однако в формах традиционных головных уборов имеются некоторые особенности. Так, наряду с обычным профилем нагрудных концов клафта есть и иной, необыкновенный, к тому же у этого платка наплечные лопасти покрыты не полосами, а рельефными удлиненными прямоугольниками, которыми на статуях всегда передаются локоны. На некоторых статуях поверх клафта надет новый убор, изображающий, по-видимому, два схематизированных страусовых пера — символы истины. Выбор подобного оформления вполне понятен в свете той роли, которую занимала „истина“ в учении фараона. Как мы увидим далее, именно богиня истины Маат изображена охраняющей Аменхотепа IV на рельефе в фиванской гробнице везира Рамеса.

Однако главный интерес скульптур из карнакского храма Атона заключается не в их одеянии, а в том, как передан здесь образ фараона. Перед нами несомненный портрет: худощавое, очень узкое и вытянутое лицо с большими узкими глазами, которые полужакрыты тяжелыми веками, длинный нос, большой рот с толстыми губами, причем верхняя несколько выступает над отвислой нижней, чрезмерно развитый, вытянутый подбородок.

Не менее своеобразны и формы тела фараона. Длинная тонкая шея с резкими линиями туго натянутых сухожилий переходит в округлые плечи, причем худоба шеи еще более подчеркивается выступающими ключицами. Тело поражает женственностью тонкой талии, нездоровой мягкостью большого одутловатого живота и пухлых бедер.

Аналогично показан фараон и на рельефах храма Атона: отмеченные особенности скульптур Аменхотепа IV перенесены на плоскость, причем, как и позже в Ахетатоне, добавляется еще одна отличительная черта — выгнутая линия шеи (*рис. 152*).

Однако, хотя колоссы Аменхотепа IV и его изображение на рельефах бесспорно являются портретами, они выполнены в ином плане, чем царские портреты первой половины Нового царства. Раньше индивидуальные черты лиц фараонов при их скульптурном воплощении несколько приглаживались и передавались с явно идеализирующей тенденцией, не говоря уже о чисто условной канонической трактовке тела, в итоге чего создавались приподнятые монументальные образы, свойственные вообще египетскому портрету. Индивидуальные же черты Аменхотепа IV, наоборот, настолько подчеркнуты и усилены, что именно чрезмерная их заостренность и воспринимается как отличительное свойство нового стиля, отвлекая внимание от несомненно присущей им монументальности.

Если, таким образом, новый стиль в фиванском искусстве полностью сложился не позднее пятого года правления Аменхотепа IV, встает вопрос, когда и в связи с какими событиями начался процесс сложения этого стиля и как он протекал.

К сожалению, памятники первых пяти лет правления Аменхотепа IV весьма немногочисленны. Наиболее ранние сведения о том, каково было искусство в самом начале правления Аменхотепа IV, дает нам гробница управителя дома царицы Ти-Херуфа.³⁷ В этой гробнице солнечное божество еще не имеет новой титулатуры, оно называется просто Ра-Гор-Ахути; имя царя также сохраняется прежнее.

В гробнице имеются изображения поклонения старым богам — Атуму, Анубису, Тоту, Амону, Ра-Гору-Ахути, Осирису и Исиде, причем если имя Амона было затем уничтожено, то имена остальных богов сохранились. Поскольку в гробнице Херуфа имеются сцены празднования третьего хеб-седа Аменхотепа III, часть ее рельефов, несомненно, была выполнена еще при этом фараоне, и, следовательно, гробница должна быть отнесена к концу царствования Аменхотепа III и началу правления Аменхотепа IV. Изображения последнего даны здесь еще в старых традициях. Тем интереснее, что в текстах и в выборе тематики некоторых изображений гробницы Херуфа уже имеются черты, характерные для нового учения — выдвижение роли царя и культ солнца в образе Ра-Гора-Ахути-Атума, тогда как Амон упомянут лишь наряду с другими богами, в заупокойной молитве. Следует добавить подчеркивание стремления к „истине“, выразившееся в изображении на притолоке богини истины Маат, „дочери Ра“, позади самого Ра-Гора-Ахути, и в следующей строке гимна, с которым Херуф обращается к заходящему солнцу: „Ты даешь истину как пищу тому, кто ее имеет“, причем Херуф тут же добавляет: „Ты приходишь как Атон“.³⁸

Сохранение прежних форм искусства наблюдается и на других памятниках первых лет правления Аменхотепа IV. На стеле из Зерник царь изображен еще по прежним канонам.³⁹ Сцена адорации Амона-Ра фараоном Аменхотепом IV на стеле в Сильсилэ⁴⁰ построена также по обычной схеме, и образ царя также не отмечен новшеством, хотя эта стела несколько позже гробницы Херуфа, так как здесь уже имеется выработанное для Атона новое имя, однако оно еще не заключено в картуши, и фараон, уже объявляющий себя первым жрецом нового культа, еще сохраняет имя Аменхотеп.

Таким образом, очевидно, что хотя в течение первого — второго года царствования Аменхотепа IV новое учение царя быстро развивалось, оно не повлекло еще резкого разрыва с прошлым (о чем свидетельствует сохранение культа Амона) и не нашло



отражения в искусстве. Подтверждением этого положения служит рельеф № 2072 Берлинского музея,⁴¹ а также изображения в гробнице зодчего Пареннефера, одного из видных сподвижников Эхнатона и в Фивах и позже в Ахетатоне. Для содержания рельефов и росписей гробницы Пареннефера характерно дальнейшее развитие тех же идей, которые являлись ведущими и в гробнице Херуфа. Пареннефер всячески стремится выделить роль фараона и его нового солярного культа и показать свою преданность тому и другому. Для этого используется и тематика, и само расположение сцен, начиная с фасада, и тексты.⁴² В самой гробнице обращает на себя внимание расположенная прямо против входа сцена награждения Пареннефера за все его добродетели, и в первую очередь за верность фараону и культу Атона.

Подобное развитие основных идей нового учения царя в гробнице Пареннефера вполне естественно, ибо она позже гробницы Херуфа, как это видно по тому, что солнечный бог здесь изображен уже в виде диска, протягивающего царю знаки жизни. Имя нового бога дано в гробнице также уже в сложившейся формуле, причем в проходе оно еще не заключено в картуши, тогда как на фасаде эти картуши уже имеются. Таким образом, учитывая, что имя фараона в гробнице всюду еще старое, мы можем предположить, что проход в гробнице Пареннефера был сделан приблизительно в одно время со стелой в Сильсиле, а рельефы на фасаде — немного позже. Изображения же и в этой гробнице выполнены в прежних традициях, хотя отдельные новые черты уже намечаются.⁴³

Близок по времени к рельефам на фасаде гробницы Пареннефера очень интересный рельеф (Лувр), где Атон также изображен в виде диска с лучами-руками, протягивающими царю знаки жизни.⁴⁴ Над фигурами царя имеются картуши с именами фараона, причем в картуше с личным именем фараона вначале стояло имя „Аменхотеп“, которое затем было выскоблено и заменено новым — „Эхнатон“.

Показательно, что хотя царь изображен на данном рельефе еще по прежним традициям, однако тело его передано гораздо мягче обычного и пояс опущен спереди ниже — так, что виден весь живот. Близкие по стилю изображения имеются на рельефе из Мемфиса (Берлинский музей, № 2070), принадлежавшем управителю храма Атона в этом городе.⁴⁵ Здесь в изображении фигур также намечается отход от старых форм; очевидно, этот рельеф одновременен луврскому. Более точной их датировке помогает одна интересная деталь на рельефе из Лувра: здесь крайние лучи-руки солнца держат знаки праздника хеб-сед.

Изображения хеб-седа Аменхотепа IV, в связи с которым был, очевидно, сделан луврский рельеф, сохранились лишь на фрагментах рельефов,⁴⁶ которые все же показали, что хеб-сед был отпразднован в конце пятого или в самом начале шестого года правления Аменхотепа IV, поскольку в момент изготовления рельефов царь еще не носил имени Эхнатон. Тем интереснее, что на хеб-седных рельефах мы видим уже все изображения, выполненные согласно новым нормам, аналогично тому, что мы видели на рельефах

из храма Атона. К празднованию хеб-седа, видимо, готовились заранее. Возможно, что и весь Карнакский храм Атона был построен для этого праздника,⁴⁷ поскольку рельефы с изображением хеб-седа происходят из данного храма. Причины столь раннего празднования Аменхотепом IV хеб-седа неясны: по-видимому, здесь один из тех случаев совершения этого обряда, которые вызывались особыми причинами, не всегда для нас понятными.⁴⁸ Если учесть, что хеб-сед Эхнатона совпадает с его разрывом с Фивами, основанием новой столицы, утверждением нового образа Атона, введением новой иконографии изображения самого царя, а равно и других людей, то приходится предположить, что Аменхотеп IV как-то связывал празднование хеб-седа с проведением основных своих мероприятий и что одним из проявлений последних, несомненно, было и создание нового стиля в искусстве.⁴⁹

Дата появления нового стиля в искусстве подтверждается и рельефами гробницы везира Рамеса.⁵⁰ Она была вырублена еще при Аменхотепе III, и часть украшавших ее стены рельефов и росписей также была закончена при этом фараоне. В главе XI отмечалось исключительно высокое качество этих рельефов и росписей, принадлежащих к лучшим образцам фиванского искусства второй половины XVIII династии. Тем разительнее воспринимается их резкое стилистическое отличие от рельефов другой части гробницы, где все изображения даны по-новому, аналогично рельефам храма Атона, с которыми эти рельефы Рамеса должны быть как раз одновременны, ибо здесь тоже еще сохраняются старые имена фараона и царицы. Очень существенно, что имеются новшества и в композиции; так, сцена награждения Рамеса весьма близка к аналогичным сценам в гробницах вельмож в новой столице.⁵¹ Таким образом, новый стиль явно возник в самом начале реформ Аменхотепа IV как наглядное средство борьбы с прежним укладом.

Принципиальный и декларативный характер нового стиля подтверждается одновременным появлением его в скульптуре и рельефе: и здесь и там образы царя, царицы и царевен отличаются одними и теми же основными чертами, и несомненно, что отбор этих черт был произведен сознательно и утвержден как официально признанный и обязательный для любого вида памятников иконографический образец.

В это же время были построены молельни (а может быть, и храмы) Атона в Луксоре, Гермонтисе, Медамуде, Кисе,⁵² и везде рельефы были выполнены так же, как в храме Атона в Карнаке. Наконец, и то обстоятельство, что с определенного момента не только официальные памятники, но и рельефы в гробницах вельмож — сторонников Эхнатона начинают выполняться в новом стиле, может быть объяснено только тем, что этот стиль был введен свыше и признан единственно правильным с точки зрения провозглашенного царем нового учения. Отныне никто уже не мог украсить свою гробницу рельефами или росписями, выполненными по-старому, так как это было бы равносильно причислению себя к противникам реформы, а следовательно, к врагам фараона.

Перемена стиля, и притом перемена резкая, была неизбежным следствием проводившихся фараоном мероприятий. Изображения предшественников Аменхотепа IV, отличаясь

друг от друга хотя и идеализированными, но тем не менее портретными лицами, имели в то же время одинаковые стандартно-мощные тела, аналогичные телам современных им статуй богов. Сходство скульптур богов и царей усиливалось еще тем, что и лица статуй богов обычно повторяли черты лица правящего фараона, ибо поскольку последний считался сыном по плоти верховного бога, то было естественно, чтобы и их внешние облики были схожи, и тем самым наглядно подтверждали божественное происхождение царя. Вследствие подобных представлений невозможно было при борьбе с прежними культами сохранить какое-либо сходство между изображениями Аменхотепа IV и привычными образами царей, так как это было бы сохранением сходства с отныне враждебными богами. Отсюда вытекала необходимость создания новых, принципиально отличных образов фараона и членов его семьи. Поиски этих новых решений в соответствии с общим характером учения Аменхотепа IV, в котором много внимания уделялось провозглашению „истины“ и которое находило поддержку среди новых приближенных к царю людей, вылились в попытки возможно более точных передач отличительных черт облика фараона, каким бы болезненным или некрасивым он в действительности ни был.

Все это надо было осуществить в кратчайший срок. Мероприятия, сопровождавшие реформы Эхнатона, проводились решительно, старое быстро заменялось новым.

Ломка привычных форм культуры не только вызвала негодование и возмущение противников фараона, но она давалась нелегко и непосредственным ее исполнителям — писцам, зодчим, художникам. До реформ Эхнатона во всей египетской письменности сохранялся классический язык времени Среднего царства, на котором, несмотря на его большое отличие от разговорной речи, все еще писались и официальные государственные акты, и деловые документы, и художественная литература. Требование царя перевести письменность на разговорную речь вызвало растерянность среди писцов. Орфография текстов этого времени показывает, что в течение определенного периода единообразия в написании слов и оборотов не было, пока постепенно не установились новые правила и не выработались новые прочные навыки.

Не менее сложные задачи встали и перед мастерами изобразительного искусства — в первую очередь перед фиванцами. Переход от привычных норм к новым был настолько крут, что всем — скульпторам, рисовальщикам, резчикам, живописцам — приходилось очень быстро находить новые художественные формы и средства. Разумеется, и раньше, в начале каждого нового царствования создавали новый облик фараона, который в определенной степени влиял и на изменения в изображениях вельмож, так как портреты последних начинали уподобляться основным чертам правящего царя. Но ни эти частные перемены, ни общие изменения стиля на отдельных этапах развития искусства XVIII династии не сопровождались такой решительной, общей и единовременной ломкой канонов, как это произошло при Эхнатоне. Теперь от привычных композиций, обликов, линий, пропорций, которые передавались от поколения к поколению в мастерских художников, надо было сразу перейти к другим, только что принятым нормам. Нормы же эти были

абсолютно обязательными, поскольку они связывались с представлением о преданности фараону и исходили от самого царя, как это ясно видно из слов начальника скульпторов храма Атона в новой столице Беки, который говорит о себе, что он лишь „подручный, которого научил сам царь“.⁵³

Не удивительно поэтому, что на первом этапе появления нового стиля памятники отличаются не только новым содержанием и новыми формами, но и необычной для произведений египетских мастеров несоразмерностью отдельных частей фигур, резкостью линий, угловатостью или чрезмерной закругленностью контуров — словом, тем отсутствием четкой отработки памятника, которое свидетельствует о том, что у мастера не было уверенности в правильности творческого пути. Основное внимание художников в первую очередь направлялось на обязательную для них передачу таких черт, которые отныне превратились в своеобразный канон для портрета каждого из членов царской семьи.

Нам сейчас трудно представить, какое разительное действие должны были производить новые памятники своими небывалыми формами на ошеломленных современников Аменхотеп IV. Вместо прежних крепких могучих фигур фараонов статуи нового царя показывали слабое тело с большим животом, непомерно широкими бедрами и узкими щиколотками хилых ног. Необычны были и лица этих скульптур, лишенных привычной идеализации и не скрывавших свойственной царю болезненной слабости.

Но вместе с тем чрезмерная заостренность раскрывала фантастическую одержимость, которая была свойственна Аменхотепу IV. Несгибаемой убежденностью в правоте своего дела веет от лиц его карнакских колоссов. Своеобразной внутренней силой и упорством полны эти кажущиеся на первый взгляд столь слабыми фигуры, являющиеся ярким и глубоким выражением нового стиля на первом, фиванском этапе его развития.

Этот этап, несмотря на всю его краткость, был решающим для амарнского искусства. Основной путь дальнейшего развития был определен. С изменением общественной обстановки искусство не только отразило эти изменения, но и само действительно использовалось во все разраставшемся конфликте. В происходившей ломке старого и создании нового теперь гораздо глубже и в гораздо больших масштабах, чем когда-либо ранее, изменялось содержание памятников и их направленность, появлялась необходимость освоения новой тематики, что в свою очередь настоятельно требовало создания соответствующих форм.

Все это вместе взятое создавало условия для дальнейшего и при том необычайно яркого расцвета искусства. Центром этого расцвета и явилась новая столица Египта — Ахетатон, куда были перевезены главные художественные силы Фив.

АРХИТЕКТУРА АХЕТАТОНА



ведения об архитектуре амарнского периода основаны главным образом на раскопках Ахетатона, так как остатки одновременных построек в других местах не дают возможности сделать существенные выводы. Своеобразная судьба Ахетатона была причиной того, что именно этот город, построенный по воле одного царя и разрушенный через четверть века по приказу другого, город, жизнь которого была короче жизни всех городов Египта, дал наиболее важный материал для истории египетской городской архитектуры. Его развалины сохранили достаточно данных для того, чтобы можно было воссоздать облик дворцов, различных официальных учреждений, торгового квартала, жилищ знати, среднего городского населения и бедноты.

Официальная часть Ахетатона находилась в его центре и занимала примерно около квадратного километра. Здесь были расположены все основные здания — дворец с дворцовым святилищем, главный храм Атона, его склады, жилища жрецов, податное управление, военное управление, ведомство иностранных дел, казармы и т. п.

Эта часть города была четко спланирована, равно как и примыкавшие с юга ближайшие кварталы, заселенные знатью. Находившиеся здесь жилища вельмож с их обширными пристройками, дворами и садами были расположены правильными прямоугольниками вдоль основных магистралей города, которые, как всегда в Египте, шли параллельно Нилу и пересекались через определенные промежутки поперечными, более узкими улицами. Позади жилищ вельмож и жрецов находились дома среднего размера, еще даль-

ше — хижины бедняков. Найденные остатки стен (в ряде случаев еще уцелевших у оснований), лестниц, полов, колонн, архитравов, а также разнообразной декорировки — статуй, росписей, рельефов, инкрустаций и т. д. — все это обилие материала дает исследователю полную возможность составить себе представление о самых разнообразных типах зданий Ахетатона и сделать ряд общих выводов для характеристики амарнской архитектуры.

Главный храм Атона назывался Пер-Атон-эм-Ахетатон, то есть „Дом Атона в Ахетатоне“ (рис. 153). За время своего существования этот храм подвергался переделкам. Первоначально он представлял собой небольшое святилище, находившееся в восточной части храмовой территории, окруженной массивной стеной. От ворот, устроенных в западной части этой стены, к святилищу вела дорога, уставленная сфинксами. Само святилище было обрамлено деревьями, посаженными в специально выкопанных и наполненных землей ямах. Затем храм коренным образом перестроили. Прежние ворота, аллея сфинксов и деревья вокруг восточного святилища были засыпаны слоем песка около 1 м глубиной. В храм вели теперь новые ворота, за которыми направо был расположен павильон с колоннадой. Мимо павильона от ворот шла дорога к облицованному камнем фасаду первой части храма, так называемому Пер-Хаи („Дом ликований“). Эта часть состояла из двух павильонов с восемью колоннами в каждом, расположенными позади пилона с мачтами, на которых развевались флаги. Стены павильонов были кирпичные с деревянными балками внутри и облицованы камнем с внешней и внутренней стороны. За Пер-Хаи шла следующая часть храма — Гем-Атон („Нахождение Атона“). Она состояла из трех открытых дворов, отделанных пилонами и заполненных множеством алтарей, расположенных правильными рядами. За третьим двором была устроена колоннада с такими же алтарями, еще один двор с алтарем и, наконец, два двора, в каждом из которых был большой алтарь, окруженный рядом помещений. К северу и к югу от Пер-Хаи в западной части Пер-Атона находилось по девятьсот кирпичных жертвенников ($1 \times 1,5$ м и высотой в 1 м).

На расстоянии 350 м к востоку от описанных построек было святилище, выстроенное на месте уже упоминавшегося раннего святилища и состоявшее из двух внешних дворов, к которым вели кирпичные, побеленные под известняк пилоны (рис. 154, а, б). В первом дворе направо находились жилища жрецов, во втором было расположено само святилище. Его фасад представлял собой пилон, к которому спереди примыкали два павильона с колоннами и статуями царя. Перед фасадом святилища, налево от ворот, стояла большая стела и монументальная статуя фараона. За пилоном начинался открытый двор с большим жертвенником, вокруг которого было расположено множество малых алтарей, а вдоль стен — ряд молелен. За стеной, наглухо замыкавшей этот двор, был устроен еще один открытый двор, в который входили через боковые ворота и посредине которого был огромный жертвенник, быть может, самое раннее место культа Атона в Ахетатоне. Изображение всего комплекса зданий святилища очень точно воспроизведено в гробницах

верховного жреца Атона Мерира I, начальника житниц и стад Атона Панехси, начальника судебного зала Яхмеса.¹

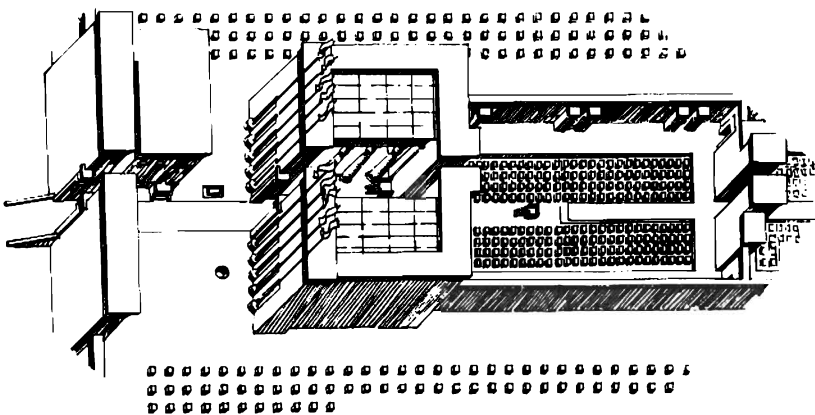
Второй малый храм Ахетатона — Хет-Атон-эм-Ахетатон („Дворец Атона в Ахетатоне“), являвшийся дворцовым святилищем, по своему внешнему облику был в общем близок к большому храму. Его территория также обнесена стеной, в западной стороне которой было трое ворот. Средние из этих ворот представляли собой пилон с мачтами. За этим первым пилоном находились три открытых двора, каждый из которых также имел вход в виде пилона. На первом дворе стоял большой алтарь, а вокруг него были размещены маленькие жертвенники. По-видимому, и во втором дворе также находился алтарь. Во второй двор вели также проходы с севера (для царя, из дворца) и с юга (для жрецов, из жреческих жилищ). Несколько севернее центральной линии двора были обнаружены следы основания, на котором некогда стояла большая стела; эта стела имеется как раз на таком месте на рельефе в гробнице зодчего Туту.²

Посредине третьего двора возвышалось само святилище, окаймленное с трех сторон аллеей с двумя рядами деревьев. Святилище было близко расположено к святилищу главного храма. По обеим сторонам внешнего двора святилища находились выступающие пристройки, которые фланкировали стену первого внутреннего двора. В этот двор вход шел через тонкий пилон; в центре двора был большой алтарь, окруженный многочисленными жертвенниками. Вход во второй внутренний двор представлял собой пилон с колоннадой перед каждой башней; возможно, что, как и в главном храме, здесь стояли статуи.³ Во дворе находился алтарь и жертвенники; вокруг двора располагались молельни с алтарем в каждой.

Оба рассмотренных храма являются характерными памятниками, ярко отразившими черты своего времени. На первый взгляд они кажутся резко отличными от обычных храмов Нового царства вследствие отсутствия столь типичных для последних колонных залов и молелен с культовыми статуями божества и, наоборот, наличия открытых дворов с многочисленными жертвенниками. Однако этими особенностями, обусловленными самой сущностью культа Атона, и исчерпывается самобытность амарнской храмовой архитектуры, так как храмы Ахетатона обладают рядом традиционных черт египетских храмов времени XVIII династии. Как и раньше, храм ориентирован с запада на восток, и территория его обнесена прямоугольной стеной с входом в виде пилона с неизменными мачтами; как и раньше, основными элементами декорировки остаются колонны и скульптура. Но все это в храмах Ахетатона крайне обеднено: пилоны невысоки, колоннады сведены, в сущности, к павильонам перед пилонами, равно как и статуи царя украшают теперь только эти павильоны.⁴ Чередование же пилонов и огромных открытых дворов, лишенных портиков и наполненных утомительно ровными рядами бесчисленных жертвенников, придало храмам Атона определенную сухость и однообразие.

Это впечатление еще усугублялось низким качеством строительного материала. Поспешность, с которой должны были возводиться храмы новой столицы, равно как

и другие ее здания, не позволяла зодчим ставить каменные постройки. Храмы Ахетатона выстроены из бута и кирпича, побеленного под известняк и лишь местами облицованного камнем. Яркая роспись стен, колонн, рельефов и скульптур, местами даже покрывавшихся



листовым золотом, придавала внешнюю нарядность зданиям храмов, но не могла все же скрыть недостатки скороспелого строительства. Строгость египетской храмовой архитектуры сменилась здесь скучной монотонностью, подлинная монументальность — слабым и дешевым подражанием, соответствующая монументальности пышность оформления — бьющей на внешний эффект яркостью декорировки.

Зато подлинно прекрасными в этих храмах были украшавшие их скульптуры. Найденные при раскопках обломки чудесных статуй⁵ говорят о таком высоком мастерстве скульпторов, которое показывает, что, в противоположность зодчим Ахетатона, его скульпторы несомненно превзошли своих фиванских предшественников и создали действительно первоклассные памятники. К подробному разбору этих статуй мы обратимся ниже, при общем обзоре амарнской скульптуры, теперь же продолжим дальнейшее рассмотрение архитектурных памятников новой столицы.

Отсутствие сравнительного материала не позволяет судить о том, насколько были своеобразны дворцы Ахетатона и что именно нового было в их архитектуре, так как дворцы предшествующих периодов почти не сохранились. Однако именно поэтому дворцы Ахетатона представляют для нас совершенно особый интерес, тем более что здесь мы имеем несколько дворцовых зданий различного назначения — огромный дворец в центре города, являвшийся официальной резиденцией фараона, и два загородных дворца на севере и юге столицы.

Главный дворец представлял собой комплекс зданий, ориентированных с севера на юг, вдоль берега Нила, и делился на две крупных части большой официальной дорогой, которая шла параллельно Нилу и главным городским магистралям. Эта дорога до сих пор называется местным населением „дорогой фараона“. Вдоль ее западной стороны была расположена официальная часть дворца, вдоль восточной — личные помещения царя и его семьи с примыкающими садами, описанное выше дворцовое святилище Атона, а также различные дворцовые постройки служебного характера. Обе части дворца соединялись мостом, проходившим над дорогой (рис. 155).

Официальная часть дворца занимала территорию между рекой и „дорогой фараона“ и была окружена толстой кирпичной стеной. Длина восточного фасада, выходившего на дорогу, равнялась почти 700 м.

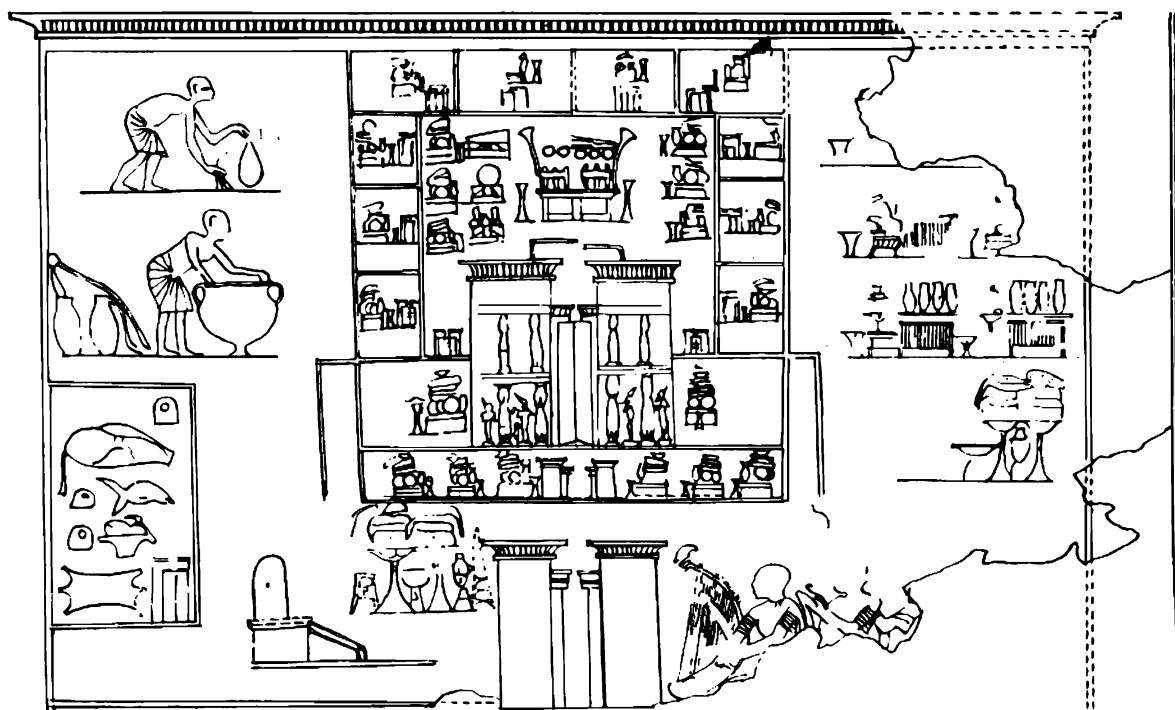
Вследствие того что часть официальной территории дворца так и не была раскопана, полного представления о ней нет; в частности, мы ничего не знаем ни о главном входе во дворец, ни о его западном фасаде, выходившем на Нил.

Главный, северный вход во дворец должен был иметь торжественный вид. Можно предположить, что он был оформлен в виде одного или нескольких пилонов, однако так как постройки тянулись примерно на 150 м, то они могли быть достаточно разнообразны. Эта часть дворца, носившая название „Восход Атона, принадлежащий Эхнатону“, ⁶ примыкала к огромному двору; по сторонам входа в этот двор, лежавшего на главной продольной оси официальной части дворца, находилось по большой постройке с колоннами; стены этих построек были покрыты рельефами, изображавшими царскую семью, направившуюся на поклонение Атону; сцены почитания Атона были также и на самих колоннах. ⁷

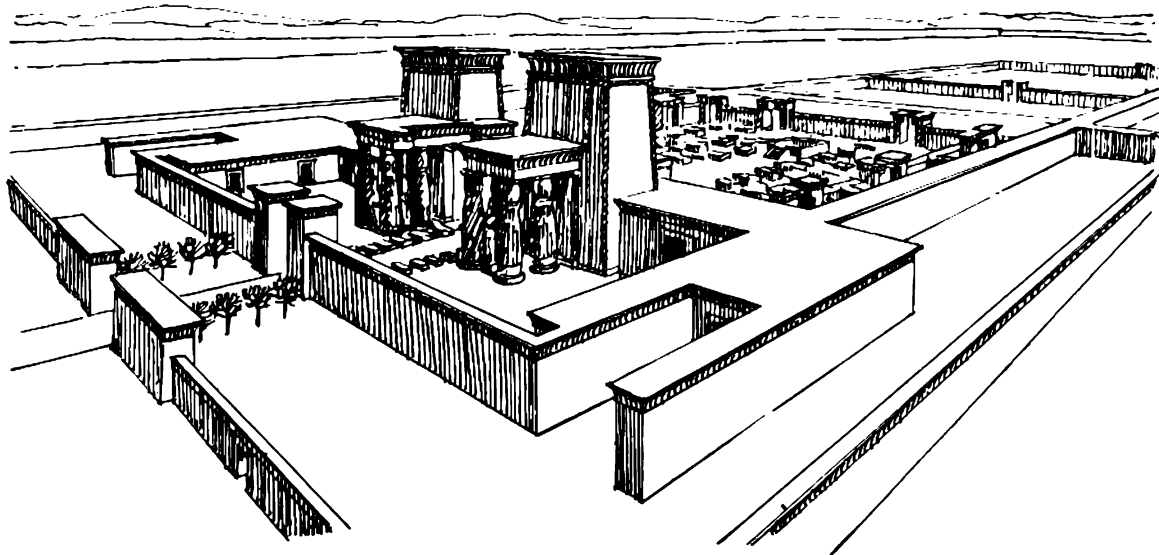
Двор, находившийся непосредственно за „Восходом Атона“, назывался „Широкий зал Атона“. ⁸ Вдоль стен этого двора стояли многочисленные статуи из кварцита и черного гранита, изображавшие царя (*рис. 156*); все эти статуи были впоследствии разбиты на мелкие куски, тысячи которых обнаружены во время раскопок. В восточной стене двора имелся выход на „дорогу фараона“. Южная сторона двора служила фасадом официальной части здания дворца; посередине фасада находился павильон с колоннами, а боковые стороны были прорезаны рампами. Колонны, окаймлявшие павильон, были из песчаника, с замечательными яркими капителями, воспроизводившими пальмовые ветви и при этом сплошь покрытыми блестящими вставками из цветного фаянса с позолоченными перегородками; ⁹ колонны же внутри павильона были из твердого белого известняка, и их стволы были покрыты рельефами особо тонкой работы.

Павильон лежал на главной оси дворца. К нему примыкал вытянутый в ширину неглубокий колонный зал, восточный и западный концы которого заканчивались рампами, выходившими в небольшие внутренние дворы. Широкий средний проход павильона также переходил в рампу, спускавшуюся во двор, расположенный между упомянутыми двумя дворами и имевший по рампе в середине каждой стены, как это было и на обоих боковых дворах. Промежутки между рампами были заняты двадцатью четырьмя стелами, расположенными правильными рядами. Эти стелы были из алебаstra и покрыты рельефами, изображавшими почитание царем и его семьей Атона. Двор был вымощен алебастровыми плитами с изображением пленных врагов, которые, таким образом, попирались ногами всех проходивших по двору. За двором к югу находился большой колонный зал, оканчивавшийся глухой стеной. По обеим сторонам этого зала были расположены одинаковые узкие колонные залы. К востоку находились различные помещения, назначение которых пока неясно, в том числе открытый двор с двумя молельнями или павильонами.

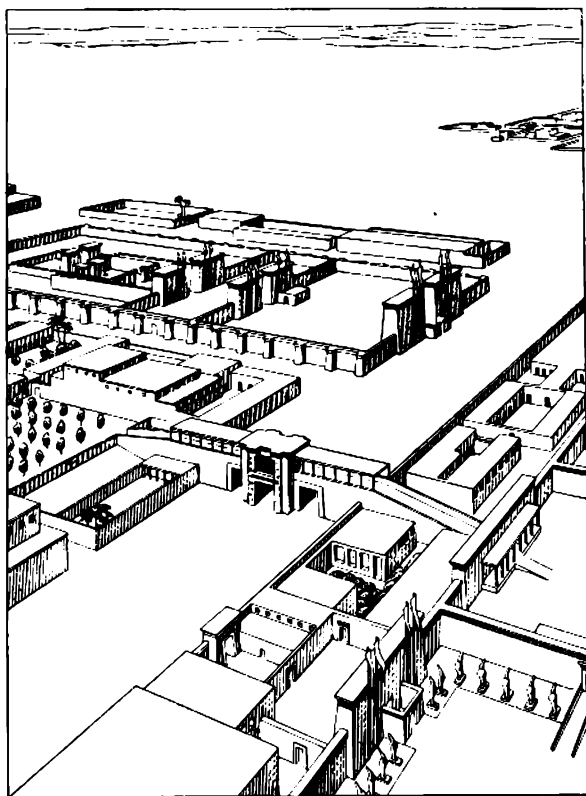
Колонны описанной парадной части дворца отличались большим разнообразием, как это видно по найденным фрагментам. Здесь были колонны, воспроизводившие изгибы



154а. Восточное святилище храма Атона. Рельеф из гробницы Мерира I



154б. Восточное святилище храма Атона. Реконструкция



155. Дворец в Ахетатоне. Реконструкция

древесного ствола, колонны в виде связок папирусов с изображениями висящих вниз головами уток под капителями в виде раскрытых цветов папируса, колонны с редким сочетанием листьев пальмы и фиников, и, наконец, колонны со стволами, покрытыми изображениями вьющихся растений.

По двору со стелами проходила поперечная ось дворцовых зданий, с востока на запад, которая перекрещивалась здесь с продольной и шла от моста над „дорогой фараона“ через открытый двор, затем через двор со стелами на запад к фасаду дворца, выходящему к Нилу.

Восточную часть дворца с юга до моста через дорогу занимали кладовые, а помещения между мостом и главным проездом и далее, к северу от проезда, служили, по-видимому, местом отдыха и развлечения фараона, так как здесь находились закрытые

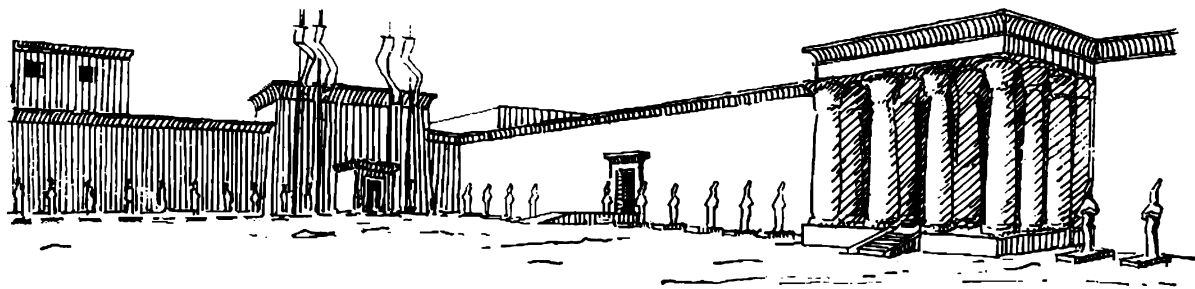
для доступа посторонних сады, окруженные портиками, и небольшие колонные залы, которые получили особую известность благодаря своим расписным полам. Из двух упомянутых комплексов подобных помещений лучше сохранился северный. Среднюю его часть занимал небольшой сад с колоннами по длинным сторонам и с колодцем, выложенным камнем, в южном конце. На стволах колонн было изображено почитание Атона царской семьей. Верхнюю часть колонн покрывал узор в виде желтой сетки с красными и синими промежутками; под этим узором шла гирлянда из лепестков лотосов, а еще ниже — чешуйки. Другие колонны имели узор из выпуклых желтых спиралей с красными и синими промежутками, под спиралями — гирлянда и зигзагообразный орнамент. По восточной и западной стороне сада были портики, а за ними — ряды узких комнат. В глубине каждой комнаты на высоте 1 м имелась полка шириной в 30 см; на стенах изображались сосуды с вином. Судя по всему, эти комнаты являлись кладовыми.¹⁰ Стволы колонн портиков в форме восьми связок тростников, по четыре тростника в каждой, были выкрашены в оливковый цвет; побеги внизу колонн и у капителей коричневато-розовые, а перевязки — желтые с врезанными синими иероглифами. Под капителями были изображены связки висящих вниз головами уток.

К южной стороне садика, против колодца, примыкала колоннада, за которой находился равный ей по размерам колонный зал со знаменитым расписным полом (рис. 157).¹¹ Центральную часть росписи пола занимало изображение бассейна с лотосами, плавающими

рыбами и порхающими птицами. Вдоль северной и южной сторон бассейна были по две полосы изображений нильских зарослей с прыгающими бычками и летающими птицами и бабочками. Обрамлением росписи на западе служила полоса с изображением связанных негров и азиатов, а с трех других сторон — фриз из чередующихся букетов и ваз с благоуханиями и цветами.¹²

Подобным образом расписанные полы были и в соседних помещениях, причем, хотя содержание росписей было одинаковое, некоторые комнаты дают интересные варианты. Так, в росписи пола квадратного зала с двенадцатью колоннами имеется изображение льва, напавшего в зарослях на бычка и терзающего его.¹³ Этот зал отличался особенно богатой декорировкой: его колонны были покрыты лепными глазурованными изразцами, изображавшими зеленые стволы тростников, цветы и бутоны лотосов.

Стены этих помещений были расписаны, но росписи почти не сохранились. Нижние части стен, как обычно, были покрыты панелями, о содержании же самих росписей мы знаем очень мало. Так, в колонном зале со знаменитым полом сохранилась лишь часть нижнего фриза восточной стены (*рис. 158*), изображающая сцены приготовления к пиру.¹⁴ Справа видны передние ноги коней, запряженных в колесницу; судя по тому, что дальше направо, по южной стене, видны остатки ног скачущих коней, здесь, по-видимому, было изображение прибытия фараона на пир. В левой части фриза видны ворота того помещения, где должен происходить пир, а в промежутке — фигуры слуг, занятых последними приготовлениями к пиру. Перед воротами слуга подметает дорожку; к нему обращается домоправитель с палкой в руке, далее бежит слуга с двумя подставками, на которых лежит мясо и хлеб; еще дальше — человек с сосудом в руке поливает дорожку, стоят приготовленные для переноски в пиршественный зал увитые гирляндами сосуды с вином и плодами, и, наконец, привратник, беседующий с вестником, принесшим сообщение о приближении царя и приглашенных.



156. „Широкий зал Атона“. Реконструкция

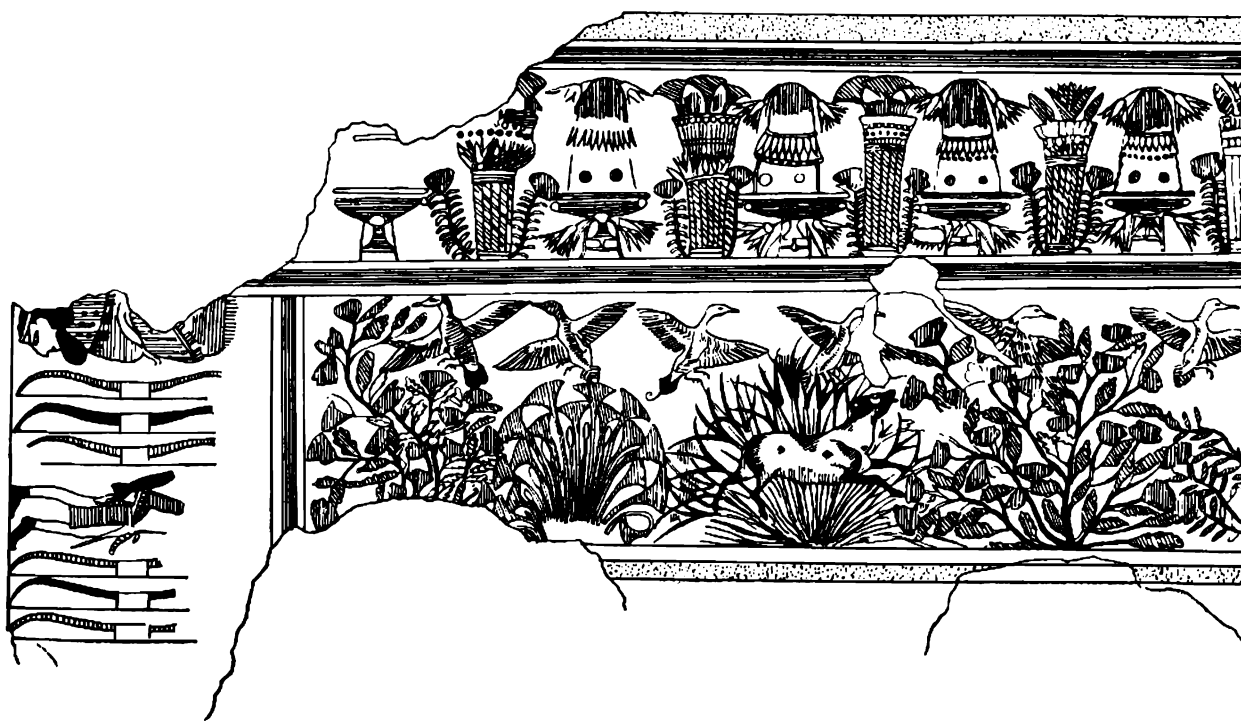
В росписях соседнего помещения сохранились изображения пруда с лотосами, надсмотрщика и погонщиков со скотом, извивающегося канала с плывущими ладьями и растениями по черному фону берегов.¹⁵

Рассмотренный комплекс помещений, равно как и подобный ему южный, предназначался, очевидно, для отдыха фараона и его семьи во время различных церемоний, происходивших в официальном дворце. Отсутствие каких-либо данных, которые свидетельствовали бы о наличии спальных помещений, заставляет решительно отказаться от истолкования описанных комнат с садиком как царского гарема. Размеры, расположение и оформление этих помещений явно показывают, что они служили местом именно кратковременного отдыха в прохладе портиков цветущего сада или в небольших залах с великолепными колоннами и расписными полами, причем полные вина и продуктов кладовые позволяли при желании немедленно утолять голод и жажду.¹⁶

Местом отдыха первоначально являлась и вся южная часть дворцовой территории, за глухой стеной колонного зала, где находился большой сад.¹⁷ Однако позднее на месте этого сада был построен гигантский зал с многочисленными четырехгранными кирпичными колоннами, покрытыми белой обмазкой и имевшими по углам закругленные выступы.¹⁸ По-видимому, широкий средний проход зала был выше других, и освещение было, таким образом, верхнее. Потолок был расписан виноградными лозами, а стены покрыты поливными изразцами. На одних изразцах по зеленому фону были изображены ромашки с ипкрустированными белыми лепестками и желтыми сердцевинками и выполненными черным, пурпурным и желтым цветом деталями листьев и стволов, на других — папирусы, репейник, фи́га, а иногда — птицы. В северо-западном углу зала находился алтарь.

Судя по встречающимся на кирпичах зала именам Сменхкара, этот зал был построен к концу существования Ахетатона.¹⁹

Рассмотренная нами северная часть дворца соединялась, как уже было упомянуто, с жилыми помещениями, расположенными по восточной стороне „дороги фараона“ посредством моста, переброшенного через эту дорогу. Вход на мост от официальной части дворца находился в восточной стене восточного двора и был оформлен в виде портика с восемью колоннами, посередине которого и проходил отлогий, начинавшийся еще на дворе подъем на мост. Под мостом было три пролета; центральный, более широкий предназначался для проезда колесниц, а два боковых — для пешеходов. На самом мосту был устроен крытый переход с рядом помещений, центром которого было так называемое „окно явлений“, то есть большой проем, обрамленный, как можно судить по изображениям на рельефах, сложными карнизами и небольшими колоннами, ярко расписанными и частично позолоченными. В этом окне в определенных официальных случаях появлялся фараон. Помещения, находившиеся на мосту, были внутри расписаны, однако от этих росписей, как и от самых комнат, остались только обломки, на которых сохранились прекрасно написанные маки, васильки, ромашки и другие цветы на желтом



157. Роспись пола. Дворец в Ахетатоне

и черном фонах, бутон лотоса, лицо царя в $\frac{1}{4}$ натуральной величины, рука с анхом от луча Атона, ранние имена Атона, имена Нефертити и третьей царевны Анхесенпаатон.²⁰

Подъем на мост с восточной стороны начинался из закрытого для посторонних большого дворцового сада, представлявшего, в сущности, такой же парадный подход к частной половине дворца, каким являлся для официальной половины „Восход Атона“. Соответственно сад был также ориентирован с севера на юг, постепенно поднимаясь тремя террасами к южной стене, являвшейся одновременно северной стеной жилой части дворца.

Вдоль западной стены сада, к югу от подъема на мост, имелся выход на „дорогу фараона“, перед которым находились помещения для стражи. По другую сторону подъема на мост весь северо-западный угол сада был занят двумя спускавшимися к западной стене террасами, причем в обоих концах нижней террасы были устроены павильоны. По углам восточной стены двора имелись еще выходы: в северном углу — в дворцовые кладовые, а в южном — в длинный узкий двор, расположенный к востоку от царского дома и имевший в южной стене выход, через который можно было проходить к дворцовому святилищу Атона.

Вход из сада в царское жилище находился в западном конце южной стены сада. Непосредственно за входом были расположены помещения для обслуживающего персонала, дальше находились жилые покои фараона и его семьи. Точное назначение всех помещений не установлено, однако очевидно, что центром этой части дворца был большой

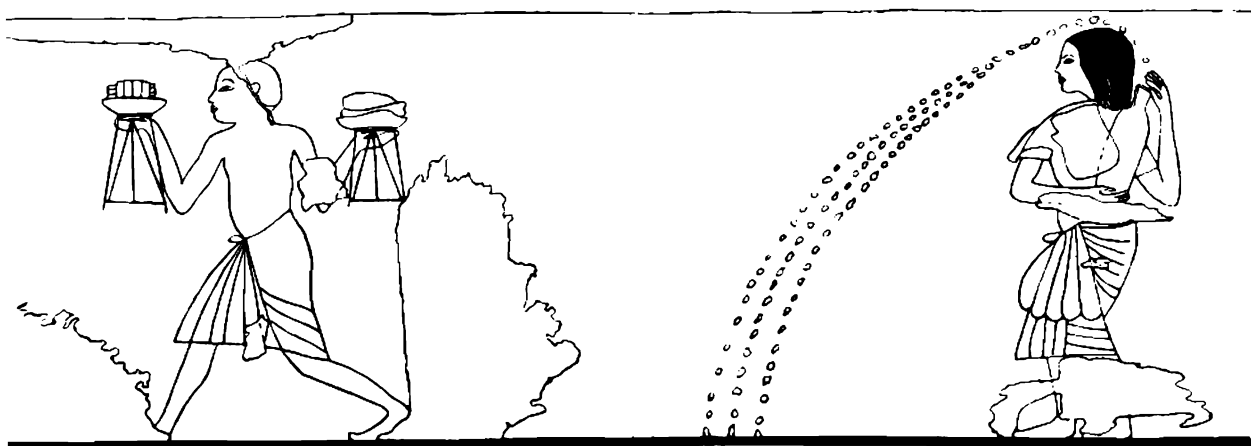


зал с сорока двумя деревянными колоннами, расположенными в семь рядов. Две двери в южной стене этого зала вели в следующий, значительно меньшего размера, всего с двумя рядами колонн, поставленными также по шесть в ряд. Роспись на стенах главного зала в верхней части содержала какие-то сцены, как это видно по остаткам фигур. Нижняя же часть стен, как и в других комнатах, была занята панелью, на которой были расположены чередующиеся группы лотосов, папирусов и панно обычного типа. Потолок в южном зале был расписан изображениями водяных птиц на желтом фоне.

В восточной стене главного зала открывался ход в личные помещения фараона и царицы, за которыми находились другие комнаты, в том числе шесть спален царевен. На стенах были изображены семейные сцены, как об этом можно судить по чудесной группе царевен, к которой мы вернемся ниже (см. стр. 368—369, рис. 168).

Кладовые, размещавшиеся к востоку от дворца и дворцового сада, занимали большую территорию, разделенную на две неравные части поперечным узким двором, и представляли собою два ряда длинных узких камер, между которыми посередине шла аллея с деревьями. Аналогично устроенные кладовые изображены в гробнице Мерира I.²¹ Около западных кладовых имелись колодцы и большой пруд.

К югу от частного дворца было расположено уже описанное выше дворцовое святилище Атона, к которому из дворца вели три выхода: из юго-восточного угла жилой части, из узкого двора между жилой частью и территорией кладовых и из юго-восточного угла этой территории. Непосредственно против двух первых выходов находился вход в святилище, предназначавшийся, очевидно, для фараона, его семьи и свиты и открывавшийся прямо во второй двор. Храм имел еще входы, три из которых составляли главный официальный вход и были расположены в стене, выходившей на „дорогу фараона“, а пятый вход был из южной стены второго храма в жилища жрецов и храмовые кладовые, занимавшие значительную территорию к югу от храма, где выполняли и особый пруд.



158. Роспись стены столовой. Дворец в Ахетатоне

В северной части города находился еще один дворец, получивший в науке условное название Северный дворец. Он предназначался для увеселений царя и его семьи.

Территория дворца представляла собой в плане прямоугольник (142×112 м) и была окружена массивными стенами двухметровой толщины.

Фасадом дворца являлась западная часть упомянутой стены, в центре которой был вход в большой открытый прямоугольный двор. Левая часть двора была отведена под культовое помещение, представлявшее собой открытый дворик с алтарем в центре; направо и налево от алтаря находились девять других комнат, а в обоих его южных углах — лестницы на крышу. Напротив культового помещения в правой части двора был расположен аналогичный по размерам участок с рядом помещений, назначение которых не выяснено, но которые могли служить кладовыми.

За первым двором к востоку лежал второй, центральный двор с большим прямоугольным бассейном, окруженным деревьями. Этот двор с бассейном занимал среднюю часть территории дворца. Справа от него находились жилые помещения, предназначавшиеся, очевидно, для обслуживавшего дворец персонала и построенные по типу обычных амарнских домов. Равная этим помещениям по величине площадь напротив них (налево от бассейна) была отведена для зверинца. Зверинец имел три основных помещения, каждое из которых, в свою очередь, состояло из открытой делянки и крытой части, где находились кормушки, сложенные из глины и известняковых плит; на них были высечены рельефные изображения животных — быков, антилоп. Перед этими помещениями шел длинный крытый коридор с четырнадцатью кирпичными четырехгранными колоннами и четырнадцатью пилястрами, в который из двора с бассейном вели три входа, расположенные соответственно против входов в каждое отделение зверинца. При входе в правое отделение зверинца находилось помещение сторожа. Колоннада зверинца была расписана, но вследствие плохой сохранности тематика росписей не везде ясна; судя по фрагментам, здесь были изображены пильские заросли.

Восточная часть территории дворца была занята тремя большими комплексами помещений и отделялась от описанной части двумя коридорами, имевшими выходы в северной и южной наружных стенах.

Средний из этих комплексов предназначался, очевидно, для пребывания фараона. В центре были расположены один за другим три зала, первый из которых, самый большой, выходил непосредственно на двор с бассейном. В этом зале, почти квадратном, было двадцать шесть колонн; за ним находился длинный узкий зал с двенадцатью колоннами, позади которого помещался последний зал с двумя колоннами в центре и возвышением для трона в глубине. Все колонны в этих залах были из известняка. Судя по сохранившимся остаткам росписей, нижние части стен имели синие панели с красными и белыми полосами наверху, выше которых были расположены различные сцены. Панели большого зала были богато оформлены: здесь чередовались изображения ложных дверей с геральдическими растениями Верхнего и Нижнего Египта. Выше шел шашечный орнамент. От самих росписей сохранилось очень мало, в большом зале — лишь ноги больших фигур, в узком — часть пруда с лотосами и черными берегами, покрытыми цветами, в тронном зале — части больших фигур с браслетами и пышными париками, урей, ряды сосудов на подставках, узорчатая подушка. По-видимому, здесь были изображения семьи фараона, может быть, подобные описанной выше росписи из дворца. Фон всех росписей дворца был желтого цвета, на потолках были изображены вьющиеся виноградные лозы.

По обеим сторонам тронного зала находились два одинаковых продолговатых зала с восемью четырехгранными колоннами в каждом; оба эти зала имели по три узких кладовых. Большое количество найденных на полу обломков винных сосудов с указанными на их глиняных пробках названиями вин — „Вино Дома Атона“, „Прекрасное вино Дома Атона“ — позволяет предположить, что эти залы предназначались для пиров, а кладовые — для хранения вина. Такому назначению залов соответствовало бы и оформление их стен рельефными виноградными гроздьями, вылепленными из глины и покрытыми голубой глазурью.

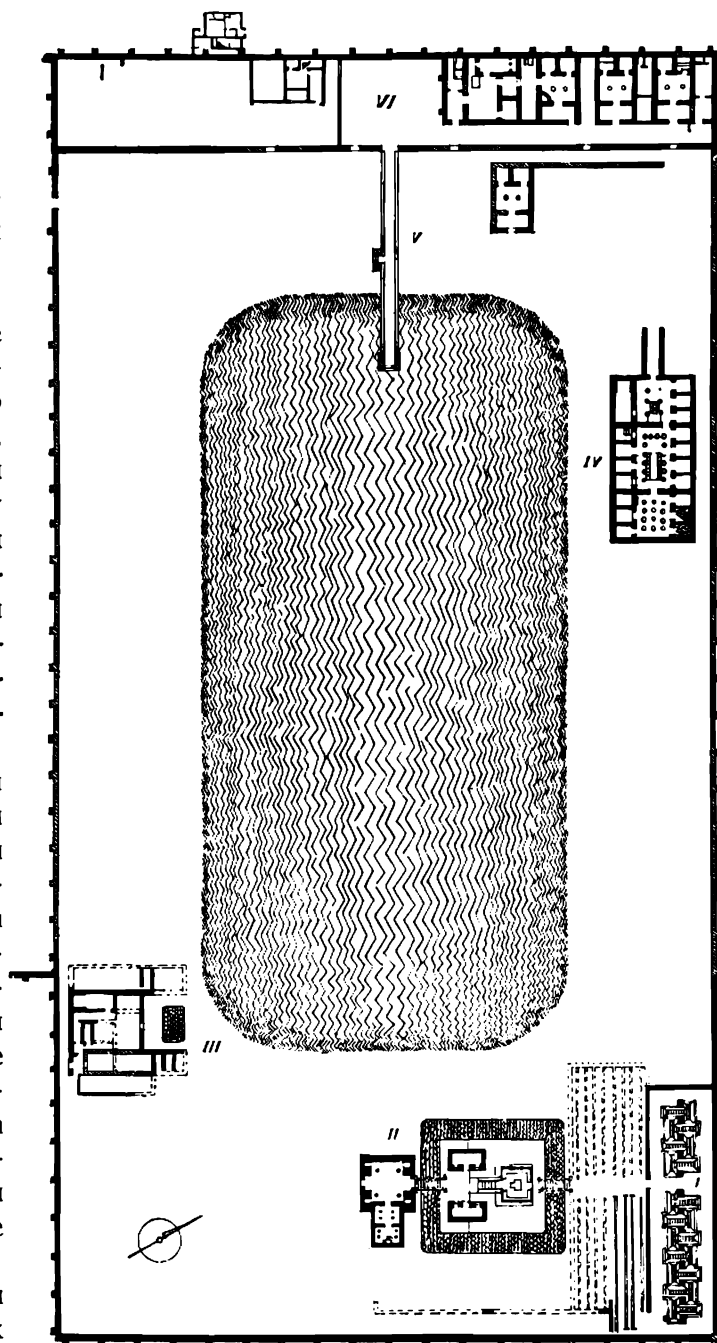
К западу от правого обеденного зала находились пять личных комнат фараона, средняя из которых имела возвышение для кровати, а соседняя являлась умывальной. Все комнаты выходили в общий коридор с восемью колоннами из песчаника, соединявшийся на западе с центральным двором, на севере с большим колонным залом и на востоке с коридором, через который можно было в свою очередь пройти во все другие помещения восточной части дворца. С юга этот коридор заканчивался лестницей, которая вела на возвышение перед правым из трех указанных выше комплексов помещений этой части дворцовой территории. Боковые плоскости лестницы были расписаны рядами ваз с благовониями, чередовавшихся с букетами цветов, на росписях стен коридора были изображены сосуды на подставках, украшенных гирляндами. Таким образом, содержание росписей вполне соответствовало назначению соседних с коридором помещений.

Комплекс помещений, занимавший весь юго-восточный угол дворца, открывался двориком, по обеим сторонам которого было по четыре комнаты и по лестнице, ведущей

на крышу; перед каждым рядом комнат был портик, поддерживаемый четырьмя колоннами. В центре южной стены двора находился вход в большой зал с сорока пятью четырехгранными кирпичными колоннами, которые были расписаны изображениями нильских зарослей. Назначение всего этого комплекса помещений не установлено, равно как не вполне еще выяснено и назначение соответствовавшего ему третьего левого комплекса восточной части дворца, занимавшего весь северо-восточный угол последнего и также соединявшегося с узким колонным залом при помощи коридора, заканчивающегося лестницей на возвышение.

С этого возвышения открывался вид на сад, окруженный небольшим бассейном и обнесенный с трех сторон портиком из двадцати семи известняковых колонн и двух пилястров. За портиком были расположены выходившие в него двадцать одна узкая комната, проход в коридор, отделявший эту часть дворца от зверинца, и две лестницы (в северо-восточном и юго-западном углах), которые вели на крышу. Колонны портика были покрыты рельефами и раскрашены. Комнаты были различной величины, причем две из них имели по колонне.

В этой части дворца находился птичник:²² в сохранившихся росписях ряда комнат имеются части сцен кормления домашней птицы — гусей, уток, аистов, голубей, в других комнатах — изображения птиц, порхающих в за-



159а. Мару-Атон. Общий план северной части

рослях папирусов или плавающих среди лотосов в воде. В стенах комнаты с изображениями нильских зарослей на равных расстояниях друг от друга были расположены небольшие ниши, видимо, служившие жильем для птиц, наподобие своеобразной голубятни. Эти ниши подтверждают определение всего комплекса помещений как птичника, чему соответствует и соседство со зверинцем.

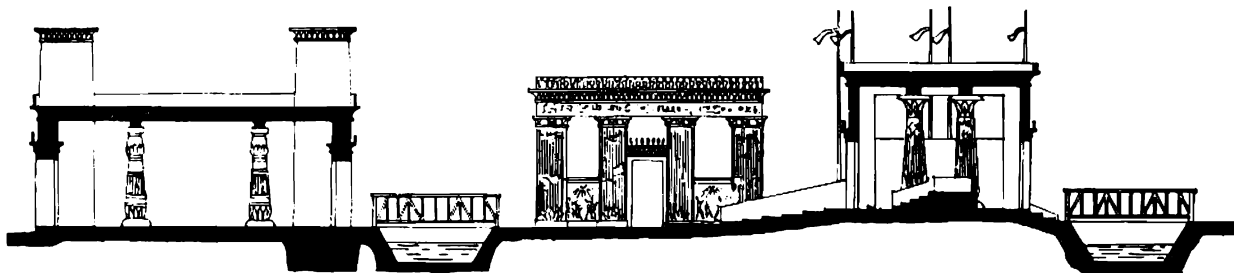
Второй загородный дворец на южной окраине города назывался Мару-Атон (*рис. 159 а, б*). Он состоял из двух частей, каждая из которых представляла собою в плане прямоугольник, обнесенный массивной стеной из кирпича-сырца (северная часть 200×100 м, южная 160×180 м). Внутренние поверхности стен были покрыты росписями, изображавшими вьющиеся виноградные лозы с пурпурными гроздьями.

Вход в Мару-Атон находился в западной стене южной части комплекса, где возвышалось большое каменное здание. Прямо от входа в этом здании был расположен большой зал с тридцатью шестью колоннами, которые по типу были близки колоннам большого дворца, но уступали им в богатстве оформления: вместо вставок из блестящего фаянса и позолоченных перегородок здесь были мягкие пасты, а перегородки между ними просто покрашены желтой краской. Рельефы на стволах колонн изображали традиционные сцены поклонения царя и его семьи Атону. Стены этого зала были покрыты рельефами со сценами царских процессий и приема дани.

По сторонам входного зала находились другие колонные залы, меньших размеров и неясного назначения. Сам же зал, по-видимому, служил проходом внутрь Мару-Атона, так как средний широкий неф заканчивался на восточном конце второй дверью, которая выходила в большой сад с овальным бассейном и двумя небольшими домами.

Вход в северную часть Мару-Атона находился в смежной между обеими частями стене, недалеко от входного зала. Основную территорию этой северной части также занимал сад с огромным бассейном посередине (120×60 м и глубиной в 1 м). С запада сад был ограничен стеной, за которой стояли небольшие дома обслуживающего персонала и помещение для коров и собак (VI на плане). От стены, отделявшей эти здания от сада, шла каменная дамба к бассейну (V на плане), заканчивавшаяся воротами, украшенными рельефами, от которых сохранились части сцен поклонения Атону, изображения дворца или храма, фигуры бегущих воинов, пленных, ладьи и др. От ворот в воду спускались ступеньки, а посередине дамбы был устроен подъем на нее непосредственно из сада.

Вдоль северного берега озера было расположено вытянутое в длину кирпичное здание (IV на плане) из трех колонных залов с небольшими боковыми помещениями. В глубине первого зала колонны стояли на возвышении, к которому вели ступеньки и на котором, по-видимому, стоял трон. Справа от этого зала находилась большая комната с альковом в конце, пол которого приподнят, как это обычно для спальни хозяина в частных домах. Среднюю часть второго зала занимал открытый сад; стены были расписаны виноградными лозами и гранатными ветвями, как и стены третьего зала. В кладовых последнего найдено множество разбитых сосудов для вина.²³



1596. Мару-Атон. Реконструкция павильона

Назначение этого здания не выяснено; археологи предложили считать его помещением для тех женщин царского гарема, которые принимали участие в загородных увеселительных поездках фараона.²⁴ Первый колонный зал считается залом аудиенций.

К востоку за большим бассейном был расположен еще один комплекс зданий (II и I на плане), очень интересный и по плану и по оформлению. Основная ось комплекса шла с юга на север, но в то же время его планировка была, по-видимому, связана с центральным бассейном, так как первое здание комплекса было расположено на восточном берегу бассейна против дамбы с воротами на западном берегу. Это первое здание представляло собой квадратный двор, обнесенный массивной стеной, со входом в виде пилонов на южной стороне. К этому входу вела дорожка, обсаженная цветочными клумбами. Южная стена двора служила входом в небольшой храм. Северная же стена была также оформлена в виде пилона, который служил входом к следующему сооружению, представлявшему собой окруженное рвом квадратное пространство, на котором были расположены три здания.

Среднее из них имело знакомый нам еще по архитектуре Среднего царства вид небольшой молельни, со ступеньками у входа и выхода на противоположном конце. Молельня состояла из одного помещения, в середине которого находился алтарь. Боковые стены молельни не доходили до потолка, и через них были видны капители пальмовидных колонн. Два другие здания, совершенно одинаковые, были расположены по обе стороны подхода к молельне и представляли собой павильоны с тремя глухими стенами и почти открытой четвертой стеной, состоявшей, в сущности, из четырех пилонов с проходом между двумя средними и невысокими стенками между другими.

По богатству декорировки эти здания значительно превосходят оформление других помещений Мару-Атона, что, наряду с центральным расположением данного архитектурного комплекса, подтверждает особое его значение. В противоположность кирпичным стенам большинства построек Мару-Атона, здесь мы встречаем обилие различных ценных пород камней и особую пышность орнаментов. Колонны первого храма имели нижние барабаны из алебаstra с инкрустированными изображениями; на песчаниковых стволах, покрытых зеленой краской, отчетливо выделялись ярко-желтые поперечные полосы с царскими картушами. Над полосами шли скульптурные гирлянды из красных виноградных гроздьев и зеленых лавровых листьев, а выше, под самыми капителями, были изображены

связки висевших вниз головой уток, окрашенных в их естественные цвета. Алебастровые капители были покрыты рельефными цветами и листьями лотосов, инкрустированными синим и зеленым фаянсом. Из алебастра же были и косяки дверей, а рельефы на стенах украшены цветными вставками из камней и пасты (*рис. 160*).

Пилястры боковых зданий на острове имели капители, оригинально и умело орнаментированные цветами лотоса, полы этих зданий были покрыты алебастровыми плитами, стены — фаянсовыми изразцами с изображениями цветущих растений. У колонн молельни пальмовидные капители были зеленого цвета, хорошей формы и тщательной отделки. Внутренние поверхности стен были покрыты рельефами со сценами поклонения Атону, на наружных же находились изображения растений и животных — львов, отдыхающих под пальмами и акациями, скачущих в нильских зарослях бычков, уток среди цветущих лотосов. Таким образом, содержание сцен соответствовало, с одной стороны, назначению культового помещения, с другой — окружавшей молельню природе.

Спуск из молельни имел продолжением дорожку среди цветочных клумб, которая вела к своеобразному зданию, состоявшему из одного вытянутого прямоугольного колонного зала. Вся средняя часть зала была занята одиннадцатью бассейнами в форме буквы Т, расположенными в ряд в разные стороны так, что их концы чередовались. Вокруг бассейнов и между колоннами против входа пол был покрыт росписями, изображавшими самые разнообразные растения с порхающими над ними птицами (*табл. VI*).²⁵

Материалы раскопок дворцов Ахетатона открыли перед нами, в сущности, новую страницу в истории архитектуры Древнего Египта. Впервые мы познакомились теперь с тем, как разрешали египетские зодчие вопросы планировки и оформления больших жилых ансамблей.

Планы дворцов Ахетатона отличаются четким построением всех главных линий комплекса и умелым сочетанием общей симметрии в расположении его основных подразделений с разнообразием планировки отдельных помещений. Эти особенности явно прослеживаются не только в сравнительно простом по плану Северном дворце, но даже и в столь сложном комплексе, каким был главный дворец. Перед строителем здесь стояла трудная задача — дать в целом единое сооружение, но при этом четко выделить различие двух его основных частей. Эта задача была блестяще решена разделением двух половин дворца дорогой и в то же время объединением их в одно целое не только чисто внешним приемом — крытым мостом через дорогу, а также единой ориентацией и помпезными подходами, общими по идее, но различными по оформлению в соответствии с назначением данной половины дворца — „Восхода Атона“ перед официальной частью и большого трехъярусного сада перед жилой.

Внутреннее построение каждой части также четко и ясно. Так, в официальной половине бросается в глаза стройная и симметричная планировка центра — „Широкого зала Атона“ с великолепным павильоном по середине фасада и двумя рампами по его сторонам, с колонными залами и тремя дворами по центральной оси за павильоном, причем

в каждом из дворов равно спускаются ramпы из середины их стен. Очень удачно и построение официальной части дворца по двум главным осям, что дало возможность не только соединить эту часть с жилой половиной, но и подчеркнуть особый центральный характер среднего двора со стелами, где скрещиваются все оси здания и куда, таким образом, можно проникнуть и через парадный северный вход, и через западный вход с Нила, и из жилой половины через мост.

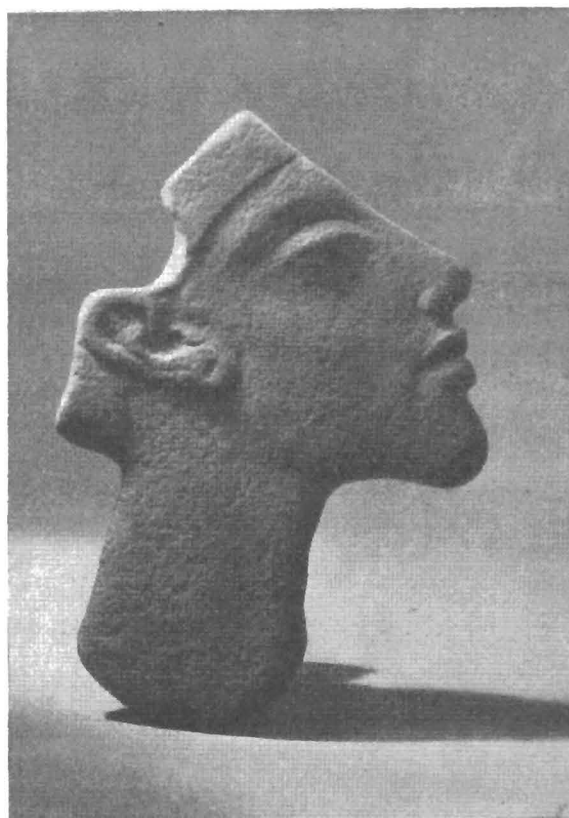
Вообще умелое выделение и оформление помещения, центрального по своему значению для каждого здания или большей части архитектурного комплекса, также является характерной чертой амарнских дворцов.

Естественно, что симметричность планировки менее всего выдерживалась внутри жилых помещений, так как различное назначение отдельных комнат определяло размер и последовательность расположения.

Стремление к симметрии имеет место и при разработке оформления помещений и фасадов. В этом отношении показательно размещение проходов в более значительных помещениях. В таких случаях обычно в стене устраивают или три входа, причем средний выделяется размерами (а иногда и оформлением, как в „Широком зале Атона“), или же два входа ближе к углам и на равных расстояниях от последних (например, выходы из большого колонного зала в частной половине дворца). Равным образом симметрично располагаются скульптуры и колонны.

Очень интересно оформление дворцовых помещений, построенное на сочетании основных форм египетской архитектурной декорировки — как пилоны, мачты с флагами, „египетский“ карниз, колоннады и скульптура — с исключительным разнообразием самих способов декорировки, орнаментов, материалов. Широко применялись рельефы, росписи и облицовки многоцветными фаянсовыми плитками, различные инкрустации и позолота.

Разнообразны были и типы колонн, где не только изобретательно обогащались обычные формы капителей, но применялись и совсем новые, неизвестные еще разновидности. Судя по изображениям на рельефах в амарнских гробницах, особенно сложные формы имели колонны павильонов, разбросанных в дворцовых садах и внутренних двориках. Легкие и тонкие, такие колонны были, очевидно, деревянные, ярко расписанные и украшенные инкрустациями и позолотой.



Новым приемом явилось сочетание различных камней для разных частей колонн, равно как и применение поливных изразцов для облицовки стволов.

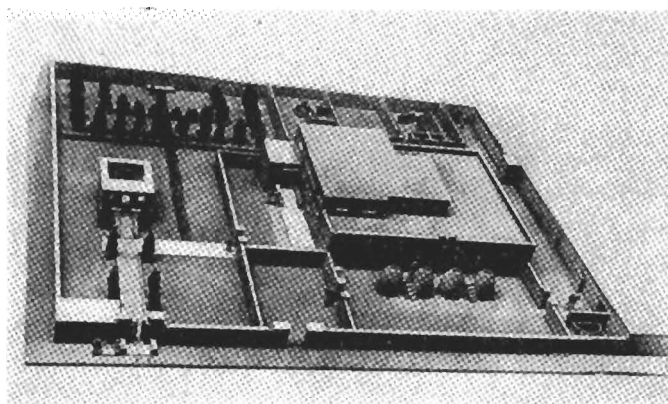
Фаянс вообще широко применяли в качестве декоративного материала в Ахетатоне. Судя по дошедшим остаткам дворца Аменхотепа III в Фивах, это имело место и при оформлении прежних дворцов. Однако только раскопки Ахетатона показали масштабы и разнообразие приемов употребления фаянсов как в виде изразцов, так и инкрустации колонн. Фаянсовые детали декорировки дворцов Ахетатона поражают богатством и новизной расцветки, для чего потребовалось применение новых красителей.

Широкое и свободное сочетание самых разнообразных материалов преследовало две цели — придать памятникам возможно большую яркость и пышность, примером чего могут служить колонны павильона „Широкого зала Атона“ или павильона на пруду в Мару-Атоне, и в тоже время добиться наибольшего приближения к передаче действительности в избранных для декорировки сценах и орнаментах. Именно этим было вызвано применение розоватых смальт и золотисто-желтых песчаников для инкрустации лиц, рук, ног фигур на рельефах для передачи нежно-розовых или смугло-загорелых оттенков кожи, различных полив новых цветов для богатого оттенками растительного мира. Анализ выбора материалов художниками Ахетатона показывает, что стремление к смелому использованию самых разных материалов было определенным и сознательным приемом в той общей реалистической направленности амарнского искусства, которая является его определяющей и закономерной особенностью.

Содержание дворцового оформления, как обычно, соответствовало назначению помещений. На рельефах стен и колонн официальных залов и дворов чаще всего изображали поклонение Атону, как наиболее характерное проявление и официального мировоззрения, и политики данного царствования; пол одного из таких официальных помещений — центрального двора со стенами был покрыт врезанными фигурами пленных врагов, которых тем самым попирали ноги фараона и его приближенных. Росписи стен в пиришествнных залах изображали приготовления к пиру и, вероятно, сцены пира, в помещениях, подвешенных к этим залам, — украшенные гирляндами сосуды с вином, на стенах жилых комнат — сцены из быта царской семьи. Стены „птичника“ и кормушки „зверинца“ Северного дворца были покрыты изображениями обитателей этих помещений. Излюбленной же темой оформления всех помещений для отдыха и для увеселений была богатая нильская природа. Стремление создать иллюзию прохладных нильских зарослей, тенистых садов с прудами или трельяжей, увитых лозами, вполне понятно для архитектуры Египта. Наличие подобных сюжетов в росписях фиванского дворца Аменхотепа III и в изделиях художественного ремесла того же времени, равно как и появление „садовой“ тематики в художественной литературе, подготовили их широкое развитие в росписях дворцов Ахетатона, чему способствовало значение, которое имела природа, растения, звери в атоновских гимнах.

Раскопки Ахетатона дали чрезвычайно важный материал для знакомства с жилищами различных слоев населения.

Все дома строились из кирпича-сырца. Дерево шло для изготовления перекрытий, оснований лестниц, в богатых домах для колонн. Камень употреблялся только в богатых домах, где из него делались базы колонн, обрамления входных дверей, дверные подпятники.



Жилища наиболее состоятельной части жителей Ахетатона строились посередине большого участка, на котором, помимо дома, располагалось много служебных помещений и фруктовый сад (рис. 161).

Для посадки деревьев выкапывали особые ямы, наполнявшиеся плодородной землей; иногда небольшие деревца и кусты ставили предварительно в глиняные горшки с отверстиями в стенках. В садах стояли легкие изящные беседки, имелись небольшие пруды и колодцы для полива. Если учесть, что сады иногда бывали достаточно велики (сад начальника скота Атона занимал 1700 кв. м), станет ясно, что при большой затрате труда на устройство и содержание сада его мог иметь только богатый человек.

Со стороны улицы и соседних участков территория домов-усадеб обносилась глиняной стеной, в которой было два входа. Один вел на задний двор, где помещались кухни, кладовые, зернохранилища, жилища слуг и рабов, стойла для скота. Второй вход, оформленный в виде небольшого пилона, предназначался для хозяев и гостей. Дорожка, вымощенная плитами известняка и обсаженная деревьями, вела от ворот к небольшой молельне, а затем поворачивала прямо к дому, перед которым был отделенный низкой стенкой еще один небольшой дворик.

Знатный египтянин обладал обширным жилищем: так, дом верховного жреца Пауаха занимал площадь в 550 кв. м, а везира Нахта — 910 кв. м. Вход обычно был с севера; к нему поднимались по рампе или короткой лестнице. На известняковом обрамлении входной двери высекали имя и звание хозяина и молитвы Атону. Заполненные голубой пастой иероглифы хорошо гармонировали с желтой окраской камня, а все обрамление ярким пятном выделялось на побеленной стене дома.

После передней обычно располагали длинную, но неглубокую комнату, занимавшую северную сторону дома. По-видимому, такая комната имела посередине большое окно, но вполне возможно, что это была просто веранда, наружная стена которой не доходила до верха. Эта „северная веранда“, как ее условно называют археологи, иногда была довольно большой; в доме везира Нахта в этом помещении было восемь колонн. Деревянные стволы колонн окрашивали в коричневый цвет, базы были известняковые. Очевидно, такие веранды предназначались для гостей в жаркое время года. Соответственно своему парадному назначению, стены и полы здесь расписывались. Обычно до высоты человеческого роста шла белая панель, выше стена окрашивалась в серый цвет, а под

потолком наносили фриз. На стенах „северной веранды“ в доме везира фриз состоял из лепестков голубого лотоса на зеленом фоне; поверх шла красная полоса. В другом доме роспись была в виде гирлянды из лотосов, васильков и маков; между гирляндами была изображена дичь.

В жилищах знати на западной стороне дома устраивалась и другая аналогичная веранда, меньших размеров, но также с колоннами. Центральную часть дома занимал большой приемный зал (*рис. 162*). В доме везира Нахта он был квадратный и занимал площадь в 64 кв. м. Его потолок поддерживали четыре высокие колонны. Для освещения приемного зала, находившегося всегда в окружении других комнат, его делали выше всех помещений дома, и его окна выходили на плоскую кровлю. Окна в египетских домах вообще устраивали под потолком, чтобы избежать лишнего света и жары. В окна вставляли решетки.

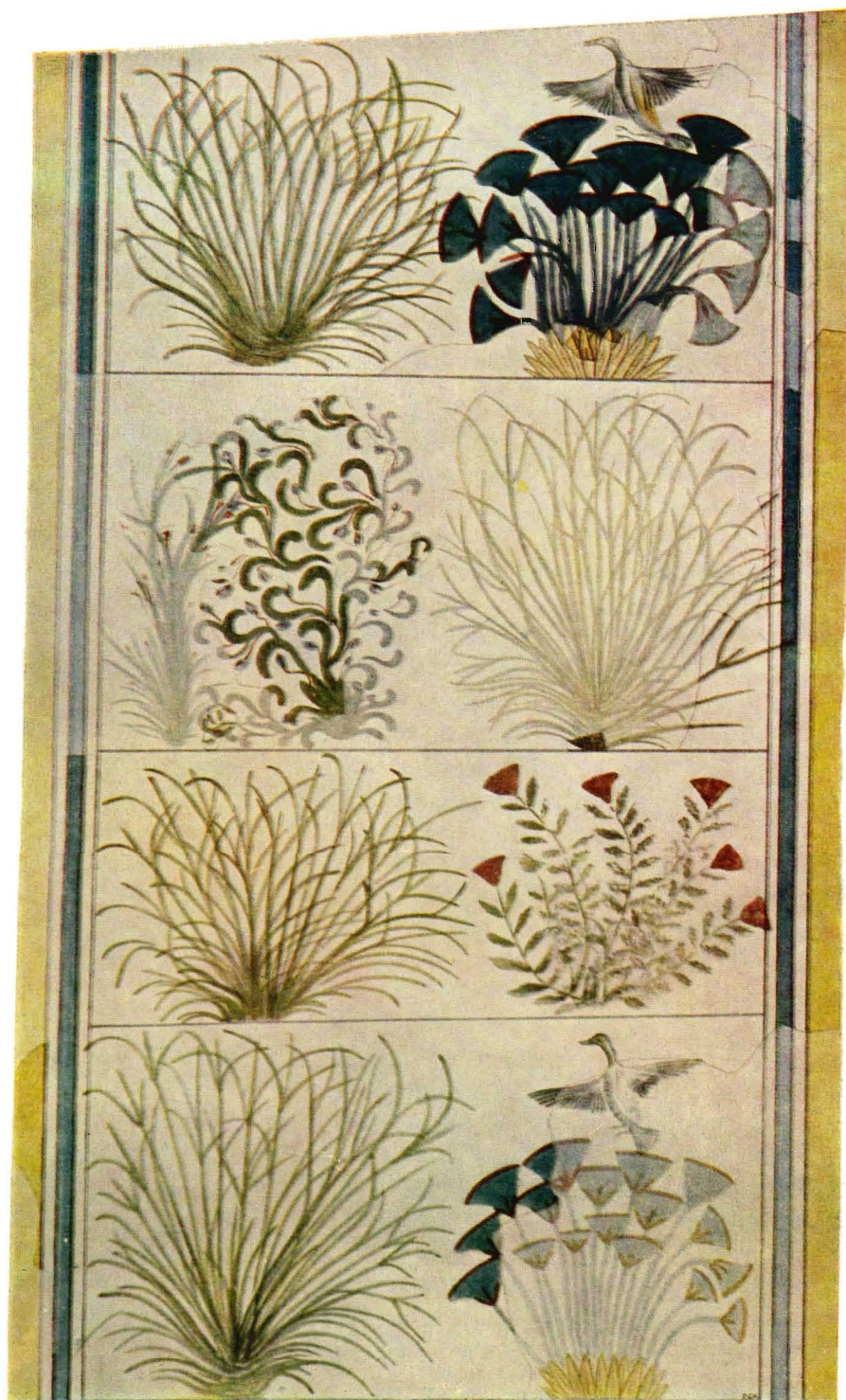
Оформление зала было наиболее нарядным. Роспись верха стен была сложнее, чем на верандах: между окнами обычно изображали большие медальоны из цветов и плодов с лентами. По самому верху стены шел фриз из чередующихся цветов и бутонов лотоса или из геометрического орнамента. Карнизы и косяки дверей также расписывались: косяки снизу оставляли белыми, как и стены, выше наносились горизонтальные полосы красного, синего, желтого и зеленого цветов. Общее впечатление яркой декоративности дополнялось синей окраской потолка и пестрыми росписями полов, а также устройством особых ниш разной высоты (1,5 м — 2 м), располагавшихся обычно против дверей, что придавало столь любимую египетскими зодчими строгую симметричность. Назначение ниш было, очевидно, культовым, так как на их росписях изображались сцены поклонения Атону; вокруг ниш имелись надписи, содержавшие молитвы Атону и имя хозяина дома; нижняя часть ниш представляла собой панель, либо сплошь красную, либо состоявшую из трех вертикальных полос — желтой посередине и красных по сторонам. В одном случае перед нишей был обнаружен вмазанный в пол небольшой сосуд — видимо, для жертв.

В приемном зале находились каменный бассейн для омовения и место для сидения гостей — небольшое возвышение, обнесенное низкой стенкой с тремя входами. Иногда в пол была вмазана жаровня, в других случаях она была переносной. На угольях жаровни могли куриться благовония, а в прохладное время она служила очагом.

За приемным залом располагалась частная половина дома — небольшая столовая, отдельные спальни хозяина и хозяйки с умывальными и уборными, комнаты для детей и другие помещения семьи.

На крышу дома вела деревянная лестница. Перекрытия домов делали из деревянных балок, на которые под прямым углом накладывали небольшие куски дерева, а сверху — циновки или связки тростников, покрывавшиеся толстым слоем ила. Второго этажа не было,²⁶ и на крыше, где египтяне любили проводить время, устраивали лишь легкие навесы.

Дома средних слоев населения были значительно меньше жилищ знати, но располагались по тому же плану; здесь бывала только одна веранда — северная.



Стены гробниц предполагалось покрыть рельефами, однако, как мы увидим ниже, ни в одной гробнице декорировка не была доведена до конца. Но и сохранившееся позволяет утверждать, что в законченном виде гробницы вельмож Ахетатона должны были представлять собою усыпальницы, в которых сочетание цветных рельефов, выполненных первоклассными мастерами и гармонично расположенных, с великолепными орнаментальными панно и ярко раскрашенными колоннами, архитравами, карнизами создавало прекрасно оформленные ансамбли.

Отдельно от гробниц вельмож была устроена царская усыпальница, отличавшаяся своей планировкой. Декорировка стен этой гробницы далеко не была закончена — рельефы имеются только в боковых помещениях, предназначавшихся для умершей в Ахетатоне второй дочери Эхнатона, царевны Макетатон, и частично в зале с колоннами (см. стр. 370). Гробница вообще представляется незаконченной и вызывает ряд вопросов.

Подводя итог нашему обзору архитектуры Ахетатона, мы можем отметить, что этот город оставил интереснейшие памятники, не только дающие представление о святилищах Атона, но являющиеся пока нашим главным источником по гражданской архитектуре Нового царства.

До нас дошли имена людей, руководивших строительством столицы Эхнатона: это были зодчие Хатиаи, Маанихетутеф, Пареннефер, Туту и Маи. Раскопками обнаружены остатки домов двух первых названных архитекторов²⁸ и гробницы трех остальных. С интересными рельефами из этих усыпальниц мы познакомимся в следующей главе.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО АХЕТАТОНА

(Первая четверть XIV в. до н. э.)



аканчивая в XII главе обзор развития искусства первых пяти лет правления Аменхотепа IV, мы видели, что к тому моменту, когда фараон принял решение о постройке новой столицы и о переезде туда со всем двором и верховным государственным управленческим аппаратом, уже определились содержание и формы не только нового официального религиозно-философского учения и нового государственного культа, но и нового направления в искусстве.

Совершенно естественно, что этот стиль, одобренный царем как соответствующий его религиозно-философским взглядам, должен был распространиться и на памятники, создававшиеся для новой столицы в первый период ее строительства.

К числу таких памятников относятся знаменитые пограничные стелы Ахетатона, датированные шестым годом правления фараона. Эти стелы были высечены на отвесных плоскостях гряды скал, служивших естественной границей города. Верхняя часть стел была занята изображениями поклонения царя и его семьи Атону, а нижняя — текстом, содержащим извещение об основании Ахетатона, клятву царя не покидать пределы новой столицы, указание на размеры ее территории, посвящение ее богу Атону и перечисление всех основных будущих сооружений столицы — храмов, дворцов, гробниц для царя, царицы, старшей дочери, священного быка Мневиса. Изображения на стелах имели одновременно религиозное и политическое значение, так как они подтверждали непреклонность воли фараона продолжать взятый им курс.

С той же целью рядом со стелами были высечены колоссальные скульптуры царя и царицы с жертвенниками в руках в знак почитания солнца.

Центральное место на рельефе каждой стелы занимает солнечный диск, многочисленные лучи которого оканчиваются руками, протянутыми к двум симметричным группам царя, царицы и двух царевен, занимающим правую и левую стороны композиции. Эхнатон и Нефертити протягивают к солнцу обе руки, царевны по одной руке с сестром, другая рука у них опущена вниз. Вся поверхность между солнцем и фигурами занята столбцами иероглифических надписей, содержащих имена и титулы самого Атона, царя, царицы и их дочерей. Имена Атона и здесь и в тексте клятвы имеют, разумеется, раннюю форму, а царь назван уже своим новым именем — Эхнатон, Нефертити также носит новое имя — Нефер-Нефру-Атон, то есть „Прекрасен красотой Атон“.

Все фигуры на рельефах пограничных стел, равно как и скульптуры около них, отличаются тем же заострением портретных черт, которое было столь характерно для скульптур и рельефов храма Атона в Карнаке и рельефов фиванской гробницы Рамеса. И здесь отобраны те же самые черты — удлинённый овал лица Эхнатона с толстыми, точно вывернутыми губами и отвислым подбородком, выгнутая худая шея с натянутыми сухожилиями, резко обозначенные ключицы, пухлый живот, хилые ноги с чрезмерно полными бедрами и очень тонкими щиколотками. Новостью является лишь полный профиль плеч царя и царицы, уверенный и правильный рисунок которых четко выступает в резких тенях, бросаемых врезанным рельефом стен.

Обзор дошедших до нас из Ахетатона скульптур, рельефов и росписей с именами Атона без исключения подтверждает, что стиль пограничных стел встречается только на тех памятниках, на которых имена Атона имеют раннюю форму и которые, следовательно, относятся к первым 4—5 годам существования новой столицы. Таковы: алебастровые плиты из официальной части дворца,¹ части рельефов из большого храма Атона,² известная плита Каирского музея,³ найденная в четвертой комнате царской гробницы, куда она была, по-видимому, принесена скульпторами в качестве одного из образцов, знаменитая цветная стела из дома О.47.16 с изображением семьи фараона (Каирский музей) (*рис. 163*) и аналогичный ей рельеф (Берлинский музей, № 14146),⁴ а также рельефы гробниц Пареннефера и отчасти Туту.

Изображения на всех этих памятниках выдержаны в тех же формах, которые мы видели на рельефах пограничных стел.

Однако раскопки Ахетатона дали и произведения иного характера, где полемическая заостренность и отмеченные нами известные особенности рисунка исчезают и появляется четкая соразмерность пропорций и особая мягкость моделировки. В тех случаях, где на подобного рода памятниках имеются картуши Атона, они даны уже в поздней форме, следовательно, эта группа произведений относится ко второй половине существования новой столицы. Таким образом, общие контуры истории искусства Ахетатона намечаются достаточно ясно.

Чем же был обусловлен подобный путь амарнского искусства, как происходило это развитие, что явилось его содержанием и идейной направленностью, каковы были его итоги и значение для последующего развития искусства Египта?

Для ответа на эти вопросы вернемся к оанним памятникам. Мы уже отмечали, что в общем они все близки по формам. Однако на двух из них, не говоря уже о гробничных рельефах, можно все же отметить некоторые особенности в передаче фигур. Мы имеем в виду цветную стелу Каирского музея и берлинский рельеф № 14146, которые отличаются от остальных и по своему содержанию: впервые не только в Ахетатоне, но и вообще в египетском искусстве здесь даны интимные сцены из быта фараона. На обоих рельефах слева изображен Эхнатон, сидящий на невысоком табурете с мягкой подушкой. Справа на таком же табурете сидит Нефертити.

На Каирском рельефе около Эхнатона стоит старшая царевна, Меритатон, которой отец протягивает большую, сложной работы серьгу с подвесками. На коленях у Нефертити сидит вторая царевна, Макетатон, которая, повернув голову к матери, одной рукой гладит ее подбородок, а в другой держит тоже серьгу с подвесками, но меньшего размера. К этой серьге протягивает руки третья царевна, Анхесеппаатон, также сидящая на коленях царицы. Группа осеняется лучами изображенного наверху в центре солнечного диска.

Сцена хорошо построена: все фигуры умело связаны в единое целое, и при этом не только внешне -- жестами царевен, но и явно ощущаемыми взаимоотношениями всех членов семьи, той нежной любовью, которая и была основной идеей памятника. То же самое следует сказать и о берлинском рельефе, являющемся вариантом этой темы. Здесь Эхнатон держит старшую царевну на руках, ласково поднося ее к своему лицу; вторая царевна сидит на коленях матери и, повернув к ней голову, показывает рукой на отца и старшую сестру; третья царевна стоит на левой руке Нефертити и, держась за ее плечо одной рукой, другой гладит ее щеку.

Возможно, что сама жизненность темы помогла скульптору найти ряд новых приемов в расположении фигур. Эти приемы свидетельствуют о стремлении живее и правдоподобнее передать изображаемое, о чем говорят такие удачные детали, как естественно опирающаяся на подушку правая рука фараона на каирском рельефе, вся группа фараона и старшей царевны на берлинском, непринужденность жестов царевен, свободная



мягкость положения тел царя и царицы. Всю композицию оживляют непосредственные движения детских фигур и разлетающиеся повязки ожерелий царя и царицы.

До сих пор в египетском искусстве изображения чувств встречались только в сценах оплакивания умерших. Хотя тема семьи и разрабатывалась египетскими художниками с древнейших времен, но до амарнского искусства мы тщетно искали бы в семейных изображениях выявление непосредственных живых отношений между людьми. В любых семейных группах Древнего, Среднего или первой половины Нового царств мы видим фигуры, застывшие в разных, но всегда традиционных позах. Даже такие более близкие по композиции к амарнским рельефам памятники, как статуя Сенмута с царевной Нефрура на руках или на коленях, как группы Исиды с Гором, царевичей, сидящих на коленях их воспитателей,⁵ или юных фараонов на коленях божеств,⁶ — при сопоставлении с двумя рассмотренными памятниками из Ахетатона кажутся безжизненными и холодными. Фигуры во всех этих группах соединены между собою чисто внешними приемами (чаще всего объятием), дети неподвижно сидят на коленях взрослых, которые не смотрят на них.⁷

Изображение живых человеческих чувств — один из первых признаков наступавшего яркого расцвета искусства Ахетатона. Новые требования, предъявлявшиеся теперь искусству, не только освобождали художников от рамок канонов, но и выдвигали задачи создания таких памятников, самое содержание которых подсказывало поиски новых и притом жизненно правдивых форм.

Росписи дворцов должны были отразить, помимо пышности обстановки дворцового быта, его частную, интимную сторону. В то же время и чисто декоративные росписи в подавляющей своей части воспроизводили картины природы, как бы превращавшие дворцовые помещения в цветущие сады.

Гробницы ахетатонской знати нуждались в рельефах, которые, как и раньше, с одной стороны, прославили бы земную жизнь вельмож, а с другой, отразив представление о потустороннем бытии их душ, обеспечили бы им благополучие этого бытия. Но и представления о загробном мире во многом отличались от прежних. Эти отличия следовало особенно отмечать, ибо знать Ахетатона, в условиях происходившей политической борьбы, стремилась в своих гробницах показать преданность вводимым новшествам. Отсюда, наряду с обязательными сценами поклонения Атону, возникала необходимость подчеркнуть все то новое, что появилось во всех сторонах жизни — административной, религиозной, бытовой. Нужно было показать, что деятельность владельца гробницы проходила в новой столице, в ее новых дворцах и храмах. Надо было дать внутреннее устройство нового типа святилища с его особенной службой под открытым небом и с его многочисленными алтарями. При этом жрец большого храма желал иметь в своей гробнице изображение именно этого храма, а жрец придворного святилища — непременно изображение последнего. В равной мере начальник городской стражи хотел видеть в своей гробнице казармы своих воинов, а придворный — помещения дворца.

То обстоятельство, что служба большинства владельцев гробниц проходила в непосредственной близости к фараону, подсказывало желание показать эту близость, а уничтожение ряда преград и запретов делало вполне возможным и, по-видимому, даже желательным воспроизведение различных эпизодов из быта фараона и его семьи — обедов, ужинов, торжественных выездов, сцен в гареме и т. п. Все это вызвало потребность в совершенно новом отвечающем реальной действительности художественном воплощении.

Одновременно с указанными требованиями, выдвигавшимися самой жизнью, идеей учения Атона, в свою очередь, не уводили мысль в отвлеченные беспредметные богословские спекуляции, как это бывало с рядом других культов, а направляли ее на поклонение конкретному, реально существующему объекту — солнцу, на прославление его животворящего значения для всего существующего, на изображение конкретных же широких картин этого реального, окружающего человека мира с его полями, Нилом, растениями, животными, птицами, рыбами. Вырастая на уже подготовленной предшествующим развитием почве, эти идеи развивались теперь значительно глубже, и мы находим новое, более живое и конкретное выражение их и в литературе и в искусстве.

Таким образом, сами условия жизни, как никогда раньше, привлекали теперь внимание художников к наблюдению и изучению реальной действительности во всей ее конкретности и ставили перед ними задачи возможно более близкой передачи окружающего мира.

Успешному разрешению этих задач содействовало и то, что художники постепенно начинали все больше овладевать необходимыми художественными средствами для полноценного выражения нового стиля. Первоначальная полемическая заостренность творчества одних мастеров и растерянность перед новыми требованиями других исчезают, и наступает пора того замечательного расцвета искусства Ахетатона, который на первый взгляд может показаться неожиданным, а в действительности был только закономерным итогом изменившейся обстановки и освобождения художников от рамок прежних канонов.

Немаловажную роль играло и то, что художники, работавшие в Ахетатоне, в подавляющем большинстве были выходцами из Фив, и, следовательно, многие из них могли еще там воспринять реалистическое направление фиванского искусства конца XVIII династии.

Фиванское же происхождение художественных мастерских Ахетатона подтверждается рядом фактов. Мы уже рассмотрели особое поселение, устроенное к востоку от Ахетатона для переведенных сюда из Фив работников фиванского некрополя, которые должны были и в новой столице также строить и украшать гробницы. Далее, из цитированной выше надписи скульптора Беки на скале около каменоломен Асуана видно, что отец Беки, Мен, был начальником скульпторов Аменхотепа III и, следовательно, одним из видных фиванских художников конца XVIII династии. Сам Беки, унаследовав должность отца, был назначен начальником скульпторов, оформлявших храм Атона в Ахетатоне, и, поскольку ему было доверено столь ответственное дело, очевидно, его следует считать одним из сторонников реформы. Думается, именно это обстоятельство он и подчеркивает, называя себя „подручным, которого учил сам царь“. Хотя одобрение фараона

было бесспорно необходимым для утверждения новых форм в искусстве, вряд ли Беки имел в виду заявить здесь лишь о готовности равнодушно и слепо выполнять волю царя; вернее видеть в его словах желание показать свое единодушие с новыми веяниями, хотя и выраженное в подчеркнуто принижающей его форме, столь свойственной придворному обиходу.

Наряду с Беки был, очевидно, фиванцем и скульптор Юти, поскольку он состоял начальником скульпторов царицы Тии. Юти изображен за работой на одном из тех чудесных рельефов в гробнице Хеви, управителя ¹домом ²царицы Тии, автором которых он, видимо, и был.

Очевидно, и многие другие оставшиеся для нас пока еще неизвестными мастера также были переведены в новую столицу из Фив. За это говорит не только то обстоятельство, что стиль ранних памятников Ахетатона тождествен со стилем памятников, созданных в правление Аменхотепа IV в Фивах, но и то, что произведения, появившиеся в процессе дальнейшего развития искусства Ахетатона, обнаруживают несомненное использование лучших достижений фиванского искусства конца XVIII династии.

Проследить развитие искусства Ахетатона удобнее всего на рельефах гробниц, так как здесь мы чаще сможем опираться на датировку с помощью имен Атона, и в то же время разнообразие тематики рельефов по сравнению со скульптурой также имеет существенное значение в выяснении причин и хода стилистического развития.

Сравнение сюжетов изображений на рельефах в различных гробницах показывает известную закономерность в их расположении. Во всех гробницах на притоках и косяках входа помещаются сцены поклонения Атону, тексты гимнов Атону и заупокойные молитвы. На левой стене прохода, ведущего в первый зал, изображается царская семья, поклоняющаяся Атону, на правой — умерший и текст гимна Атону. В первом зале — сцены из служебной деятельности владельца гробницы; той же тематике были посвящены рельефы на стенах длинных коридоров, которые в ряде усыпальниц вели в зал. Сцены заупокойного ритуала показаны только в молельне гробницы Хеви. Таким образом, на большинстве рельефов изображались сцены из реальной действительности.

Почти полное отсутствие в амарнских гробницах изображений, посвященных заупокойному культу, объясняется тем, что в этот период изменились и представления о загробном существовании души. Поскольку новое религиозное учение исключало поклонение древним богам Египта, Осирису с его загробным судом и полями блаженных уже не было места в Ахетатоне. «Посмертная жизнь души представлялась теперь иначе. Вот как рисуется эта жизнь согласно тексту на ушебти — погребальной статуэтке, принадлежавшей одной из видных обительниц гарема Эхнатона, „истинно хвалимой царем — царской фаворитке Ипи“:⁸ „Вдыхай сладостные дуновения северного ветра, выходящие с неба по повелению Атона живого! Твое тело защищено и твое сердце сладостно! Никакого несчастья не случится с твоим телом, и ты будешь благополучной! Твоя плоть не истлеет! Ты будешь следовать за Атоном, когда он взойдет утром, пока не наступит упо-

коение его в жизни. Для твоего сердца будет вода, для твоего тела — хлеб, и одежда облачит твои члены“. Очень характерно, что текст на ушебти Ипи заканчивается словами: „Да живет она, да благоденствует!“

Те же верования отражены в надписях из гробницы Эйе, наиболее близкого Эхнатону вельможи, ставшего впоследствии его третьим преемником на престоле Египта: „Ты увидишь лучи Ра, когда он взойдет, когда он осветит вход твоей гробницы! Ты вдохнешь дуновение северного ветра, и он даст твоему телу процветать в жизни!“ Эйе надеется, что и после смерти он будет поставлен во главе духов, ибо он был первым среди семеров царя, а поскольку он „достиг старости в похвалах“ и „делал все, что говорил его господин“, то ему предстоит посмертное блаженство согласно учению нового бога: „Ты примешь образ живой души в Прекрасной Горе Ахетатона и ты будешь входить и выходить по желанию твоего сердца“.⁹

Еще конкретнее картина загробной жизни изображена в надписи из гробницы Туту: „Ты встанешь утром в твоей гробнице, чтобы увидеть Атона, когда он восходит. Ты умоешься, возьмешь свою одежду, подобно тому, когда ты был на земле... Ты последуешь за Атоном подобно его хвалимым в Широкий зал Дома Бен-Бен (храм. М. М.), ты совершишь преклонение перед его лучами, когда ты будешь в Месте Истины“.¹⁰

Таким образом, умершие встают при первых лучах солнца, моются, одеваются, идут за Атоном в храм и проводят день в Ахетатоне. Как и всё в Амарне, загробные представления поклонников Атона не возникли на пустом месте, а частично были заимствованы из прошлых верований. И раньше верили, что умершие пробуждаются при появлении солнца, но это пробуждение происходило, по одним представлениям, ночью, во время еженощного путешествия солнца по подземному Нилу, а по другим представлениям, — утром, при первых лучах солнца, когда дух умершего выходил из гробницы, чтобы приветствовать появление бога. Однако никаких конкретных описаний дневного пребывания умершего среди живых ранее не встречалось.

Верование о пребывании умерших днем в обстановке реальной действительности было крайне характерно для нового религиозно-философского учения. Естественно, что в подобных условиях не было места ни для размышлений о неведомом, фантастическом загробном мире, ни для развития сцен заупокойного культа на стенах гробниц.

Однако, хотя содержание гробничных рельефов Ахетатона направляло внимание художников на воспроизведение реальной действительности, разрешить новые задачи и найти соответствующие художественные формы удалось не сразу. Сопоставляя рельефы гробниц Ахетатона, можно отчетливо проследить, как постепенно расширяется тематика изображений, чаще начинают встречаться жанровые сцены, все больше внимания уделяется конкретной обстановке, в которой происходит данное событие, все больше места отводится пейзажу, изображениям зданий, интерьеров, садов. Одновременно повышается и художественный уровень произведений, в частности, исчезает первоначальная утрировка в передаче обликов фараона, царицы и царевен.

Такое развитие можно заметить уже в пределах первой группы гробниц, которые, судя по наличию в них ранних имен Атона, были сооружены в самые первые годы существования новой столицы, а именно — в гробницах Пареннефера, Туту (кроме ниш и панно на колоннах), Маи, Эйе, Ипи.

В гробнице Пареннефера¹¹ еще заметна такая же утрировка форм, как и на пограничных стелах. Вполне возможно, что эта гробница была заложена из первых, если не первой, так как Пареннефер, строитель храма Атона в Фивах, несомненно, с самого начала был в числе строителей Ахетатона и, очевидно, сразу же позаботился о сооружении себе гробницы в новой столице. Не удивительно, что эта гробница и по планировке и по оформлению имеет общие черты с его гробницей в Фивах. Однако сцена награждения уже отличается от фиванского прототипа. Царь и царица находились теперь не на возвышении в зале, а стояли на балконе парадного павильона дворца. Подобно всему павильону, и этот балкон был богато украшен: мы видим на его стенке рельефы, изображающие связанных врагов Египта — азиатов, ливийцев и нубийцев, а на перилах — длинную пеструю подушку, опираясь на которую, фараон и царица бросают стоящему внизу Пареннеферу золотые украшения.

Слева от павильона даны три пояса изображений: в среднем показаны идущие к павильону три царевны с няньками и сестра Нефертити — Бенермут, а в верхнем и нижнем — внутренние помещения дворца. Царевны, очевидно, идут по проходу, который вел на балкон и по сторонам которого расположены — справа (на рельефе внизу) пиршественный зал и кладовые, слева (на рельефе наверху) такой же зал и небольшая комната для отдыха с ложем. Растения вокруг ложа изображают либо роспись пола комнаты, либо внутренний садик. Появление царевен в официальной церемонии было также новой чертой.

Характерно, что скульптор не смог еще выразить нежные родственные чувства, не дал ни многих жанровых эпизодов, ни особого движения — словом, всей той жизни, которая вскоре начинает бить ключом на рельефах Ахетатона. Изменение в этом направлении можно наблюдать уже на рельефах гробницы Туту, ближайшей по стилю к гробнице Пареннефера и находящейся рядом с нею.

Гробница Туту,¹² вероятно, также была начата в первый год работ в Ахетатоне и, может быть, даже одновременно с гробницей Пареннефера, поскольку и Туту по своему положению начальника всех работ царя и начальника сокровищницы Атона, по-видимому, с самого начала принимал участие в строительстве Ахетатона. Такой датировке гробницы Туту вполне соответствует наличие ранних имен Атона на архитраве, на проходе и на рельефах зала и сохранение первоначальной чрезмерной заостренности в передаче обликов фараона и его семьи. Рельефы украшают только вход, проход в первый зал и западную стену этого зала, где расположены две сцены награждения Туту и его назначения „первым слугой“ царя в храме Атона. Сцены награждения построены по-разному, и если одна по композиции близка к аналогичной сцене в гробнице Пареннефера, то другая дана

иначе. Все действие здесь разворачивается перед дворцом, во дворе.¹³ Царь и царица сидят на украшенных резьбой табуретах; над ними диск Атона с руками, дальше — фасад дворца, посередине которого виден павильон с „окном явлений“. За фасадом опять показаны внутренние помещения дворца. Существенным новшеством является тот факт, что все три царевны сидят на коленях царицы.¹⁴ Хотя вследствие порчи рельефа мы не можем судить о деталях сцены, тем не менее отдельные фрагменты показывают, что группа матери и дочерей была, очевидно, очень близка к разобранным выше рельефам Каирского и Берлинского музеев.

Живее, чем у Пареннефера, построены и другие сцены. Во дворце показаны слуги, занятые уборкой или приготовлениями к пиру. Они поливают пол водой, подметают, отгоняют опахалами мух от сладких вин, несут угощения, расставляют столы. У двери, поджав ногу, прислонился к стене, видимо, уставший от долгого стояния привратник.¹⁵ Разнообразнее и оживленнее построены группы людей, приветствующих Туту после награды. Интересен эпизод проведения жертвенного быка через ворота во двор дворца.¹⁶ Увеличивается и значение пейзажа: кроме дворца, здесь показан и храм, окруженный деревьями.

Особый интерес рельефов гробниц Пареннефера и Туту заключается в том, что они, по-видимому, отражали основные художественные требования раннего периода искусства Ахетатона. Объясняется это, очевидно, тем, что и Пареннефер и Туту играли важную роль именно на первом этапе художественной жизни новой столицы как руководители ее строительства, в подчинении которых находилось большое количество мастеров, — вспомним, что Пареннефер носил еще и звание начальника царских ремесленников. Несомненно, что произведения, создававшиеся под их руководством или с их одобрения, получали в какой-то мере и санкцию фараона. Недаром в надписи из сцены награждения Туту фараон называет его „своим главным послушателем зова, который слушает его наставление“, подчеркивая, что его сердце довольно тем, как Туту выполняет каждое его поручение.¹⁷

В зале гробницы Май,¹⁸ который также был одним из главных зодчих, успели выполнить только одну сцену (Май, видимо, впал в немилость, и декорировка его гробницы прекратилась). Это также сцена награждения. Однако здесь она решена совсем по-новому, на фоне широкого пейзажа. Действие происходит перед дворцом, причем особенно интересно, что показан оставшийся нам неизвестным по раскопкам фасад, выходивший на Нил.¹⁹ На рельефе видна часть входа с колоннами, украшенными развевающимися по ветру лентами; перед лестницей, сгибаясь в низком поклоне, стоят придворные в ожидании выхода фараона. Колоннада портика отделяет дворец от берега реки, где посажены цветы, пальмы, сикоморы; одно дерево растет в глиняном сосуде с отверстиями для воздуха. Сквозь всю зелень от портика к пристани идут два спуска; около причалов на воде — ладьи фараона и царицы; рядом с ними, посреди цветущих лотосов, теснятся и другие ладьи. На берегу люди изготовляют весла, плетут сети; готовые весла, мачты, снасти лежат тут же.

Очень интересно, что на рельефах гробницы Маи утрировки в фигурах царицы и царевен почти нет, в фигуре царя она хотя еще и имеется, но уже сильно сглажена.

Гробница царского писца Ипи²⁰ мала и не закончена. Рельефы имеются только при входе и изображают поднесение Атону Эхнатом и царицей небольших скульптур: царь держит в руках скульптуру, изображающую фигурки двух царевен, поклоняющихся картушам Атона, царица — свою собственную фигурку, также молящуюся перед именами нового бога. Утрировка фигур почти отсутствует, однако, поскольку картуши Атона даны в ранней форме, гробница Ипи не может быть отнесена к поздним годам существования Ахетатона.

Гробница Эйе вообще выделяется исключительно высоким качеством своих рельефов.²¹ Уже на помещенных в проходе изображениях Эхнатона, его семьи, самого Эйе и его жены Тии виден уверенный резец большого мастера, отлично передавшего прозрачность одежд и мягкость моделировки тел. Утрировки здесь почти совсем нет. Особенно же замечательны рельефы зала. По сюжетам и композиционному построению они, как и следовало ожидать, традиционны, однако имеют существенные особенности.

Общая композиция сцены награждения Эйе построена так же, как в рельефах гробницы Пареннефера и Туту: в центре „окно явлений“ с царем и царицей, слева — внутреннее помещения дворца, справа — двор, где стоят Эйе и его приближенные. Но отдельные части композиции дополнены новыми, удачно найденными деталями. Так, около фараона и царицы в „окне явлений“ находятся царевны, живо участвующие в действиях родителей: Меритатон держит поднос с золотыми ожерельями и бросает их вниз. Макетатон стоит на барьере окна и держит в руке поднос с ожерельями, другой рукой обнимая мать. Анхесенпаатон также стоит на барьере окна, обернув голову к матери и, лаская рукой ее подбородок, другой указывает на происходящую внизу сцену. Такой вариант отчасти сближает данную группу с группами на стелах Каирского и Берлинского музеев и в гробнице Туту, однако по своему художественному уровню рельефы гробницы Эйе стоят гораздо выше. Особенно хорошо сделаны руки, в которых найдено уже то сочетание мягкости форм и чистоты линий, которое затем станет одной из отличительных черт искусства Ахетатона и наследие которой скажется впоследствии в рельефах Тутанхамона в Луксоре и Сети I в Абидосе.

Мастер рельефов в гробнице Эйе сознательно вносит в композицию определенные приемы, связанные с новыми требованиями к формам художественного выражения. Он поднимает выше парапет окна, что позволяет ему не показывать живота и бедер фараона. Черты лица Эхнатона сохраняют портретность, но уже лишены утрировки. Равным образом и лицо Нефертити не имеет ничего общего с резким профилем ранних памятников. В тонкой передаче лица царицы уже намечен путь к созданию будущих шедевров — ее скульптурных портретов. Особенно следует подчеркнуть широкие и выпуклые веки, которые оттеняют глаза Нефертити, Эйе и его жены Тии,²² а затем станут одним из отличительных приемов амарнских скульптурных портретов, придавая им своеобразную выразительность.

Рельефы гробницы Эйе, показывающие значительный отход от первого этапа нового стиля, ближе к рельефам гробниц Пенту и Яхмеса и вместе с ними образуют памятники переходной ступени к полному расцвету зрелости искусства Ахетатона.

Как мы уже видели выше, гробницы Пенту и Яхмеса²³ спланированы иначе — возможно, что они были и вырублены и декорированы позже начала работ в самых первых гробницах. С этим хорошо согласуется и место нахождения обеих усыпальниц: они относятся уже к северной, более поздней группе гробниц Ахетатона, но расположены на самых пологих скатах, то есть в таких местах, которые были использованы в новом некрополе в первую очередь. Такая датировка гробниц Яхмеса и Пенту находится в полном соответствии и с характером их рельефов. Не удивительно, что в тематике рельефов есть не только новые сюжеты — посещение храма фараоном и его семьей и обед царской семьи, но и новая композиция традиционной сцены награждения.

Гробница Яхмеса, действительного царского писца, опахалоносца, „правителя дома Эхнатона“ и начальника судебного зала, состоит из широкого зала с нишей для статуи, соединенного с входом длинным узким коридором. Рельефы, кроме входа, имеются только на западной стене коридора. В верхнем ряду расположена большая композиция — приезд Эхнатона, Нефертити и старшей царевны в храм.²⁴ Эта композиция здесь встречается впервые, причем, хотя потом она получает значительное развитие, у Яхмеса уже имеются все ее основные элементы — храм, куда едет фараон, жрецы, приветствующие у ворот храма приближающегося царя, перед колесницей которого бегут вооруженные телохранители, колесница с Эхнатоном, Нефертити и их старшей дочерью. Справа, очевидно, должно было находиться здание дворца, откуда выехал фараон. Интересен ряд групп — сущающиеся в храме прислужники, певцы, поющие под аккомпанемент арфистов.

Низ правой части стены также не закончен. Судя по аналогичной композиции в гробнице Пенту, здесь было изображено награждение Яхмеса,²⁵ показанное совершенно по-новому — в пиршественном зале дворца, изображение которого мы видим позади балкона на рельефах гробниц Пареннефера и Туту. Это понятно, поскольку по своему положению Яхмес постоянно присутствовал во дворце. Левую часть стены занимает изображение дворцовых покоев, правее — зал, где обедает царская семья. Царь и царица сидят на стульях с высокими спинками и ножками в виде львиных лап. Эхнатон ест птицу, Нефертити — кусок мяса. Кравчий подает ей чашу. Две царевны сидят на табуретках около матери, третья у нее на коленях. Как и в сцене посещения храма, здесь также много живых деталей, например танцовщица и музыканты в гареме. Хороши плавные линии контуров тел царя, царицы и их дочерей; вся сцена обеда отличается непринужденностью и прекрасной компоновкой.

Подобно Яхмесу, Пенту был одним из наиболее близких к Эхнатуону людей и по своему положению постоянно находился в непосредственной близости к фараону: он был главным жрецом дворцового святилища Атона, главным врачом царя, хранителем царской печати, главой семеров. Именно этим характером служебной деятельности обоих вельмож

и объясняется появление на стенах их гробниц таких сцен, которые отразили быт дворца.

В гробнице Пенту, идентичной по плану с усыпальницей Яхмеса, рельефы покрывают только левую стену коридора и меньшую часть правой. Весь верх северной стены коридора занимает большая сцена награждения Пенту, состоящая из двух эпизодов.²⁶ Однако здесь все построено по-новому: награждение происходит не во дворце, а в дворцовом святилище Хет-Атон, где главным служителем Атона был Пенту. Действие развивается слева направо. Первый эпизод содержит приезд царской семьи в святилище: слева видны колесницы, с которых сошли царь, царица, царевны и их свита, уже направляющиеся к пилоу храма, направо; навстречу им от пилона идет Пенту с другими жрецами; кланяясь, они приветствуют прибывших. За пилоном виден первый двор, со множеством малых алтарей. На этом дворе перед вторым пилоном святилища и происходит следующий эпизод сцены — награждение Пенту фараоном. За вторым пилоном, в центре следующего двора, большой алтарь, окруженный малыми, а вдоль стен двора стоят с открытыми дверцами наосы, в которых были жертвы, положенные, видимо, перед стелами с изображениями Атона и царской семьи.²⁷ Полное совпадение изображения дворцового святилища с данными раскопок последнего показывает, с какой наблюдательностью и точностью воспроизводили художники Ахетатона архитектуру новой столицы.²⁸

Если в рассмотренной сцене Пенту награждался как глава дворцового святилища, то ниже показано его награждение как начальника сокровищницы.²⁹

Сохранность изображений на противоположной, южной стене коридора не позволяет оценить их полностью. Нижний ряд, содержащий еще одну сцену награждения Пенту, на этот раз как главного врача,³⁰ по замыслу соответствует нижнему ряду изображений на северной стене, однако композиционно эта сцена построена иначе: здесь награждение происходит, как у Яхмеса, в пиршественном зале дворца. Справа видны внутренние помещения — спальня, садик с прудом. В отличие от гробницы Яхмеса, награждение Пенту происходило после царского обеда, который был показан в верхнем ряду на той же стене; однако от этой сцены осталось так мало, что судить о ней трудно. Характер изображений близок к рельефам гробницы Яхмеса: здесь тоже нет утрировки, линии становятся мягче. Мы видим чудесный профиль Нефертити,³¹ плавные контуры фигур ее и Эхнатона в сцене обеда.

Гробница Панехси — третья гробница северной группы, расположенная еще на пологом скате и, следовательно, относящаяся, наряду с гробницами Пенту и Яхмеса, к первоначальному этапу разработки северного некрополя.³² С этим согласуется и факт наличия в этой гробнице еще ранней формы имен Атона. Однако по планировке гробница Панехси аналогична гробнице Мерира I, где имена Атона имеют уже позднюю редакцию. Поэтому вполне вероятно предположить, что гробница Панехси была устроена после гробниц Пенту и Яхмеса и до гробницы Мерира I.

Гробница Панехси состоит из двух залов с четырьмя колоннами в каждом. Рельефы покрывают вход, стены первого зала и одну сторону прохода во второй зал.

В главном ярусе при входе и на стенах прохода в первый зал изображены различные эпизоды поклонения царской семьи Атому.³³ В обрядах участвуют фараон, царица, три царевны, сестра царицы и свита. В нижнем ярусе — молящийся Панехси и тексты гимнов Атому.

В первом зале, на южной стене, налево от входа — сцена награждения Панехси.³⁴ По общей композиции она близка к рельефам Пареннефера и Эйе, однако ряд деталей значительно оживляет ее. Мастер более продумал и свободнее расположил группы; так, в „окне явлений“ фигура Нефертити, показанная в умелом повороте, служит связующим звеном всей группы. Удачно построена группа царевен за павильоном: здесь впереди стоит вторая дочь Эхнатона, Макетатон, она, как и Нефертити, обернулась назад и обнимается с Анхесенпаатон, а за руку последней держится четвертая царевна, Нефер-Нефру-Атон-Ташери.

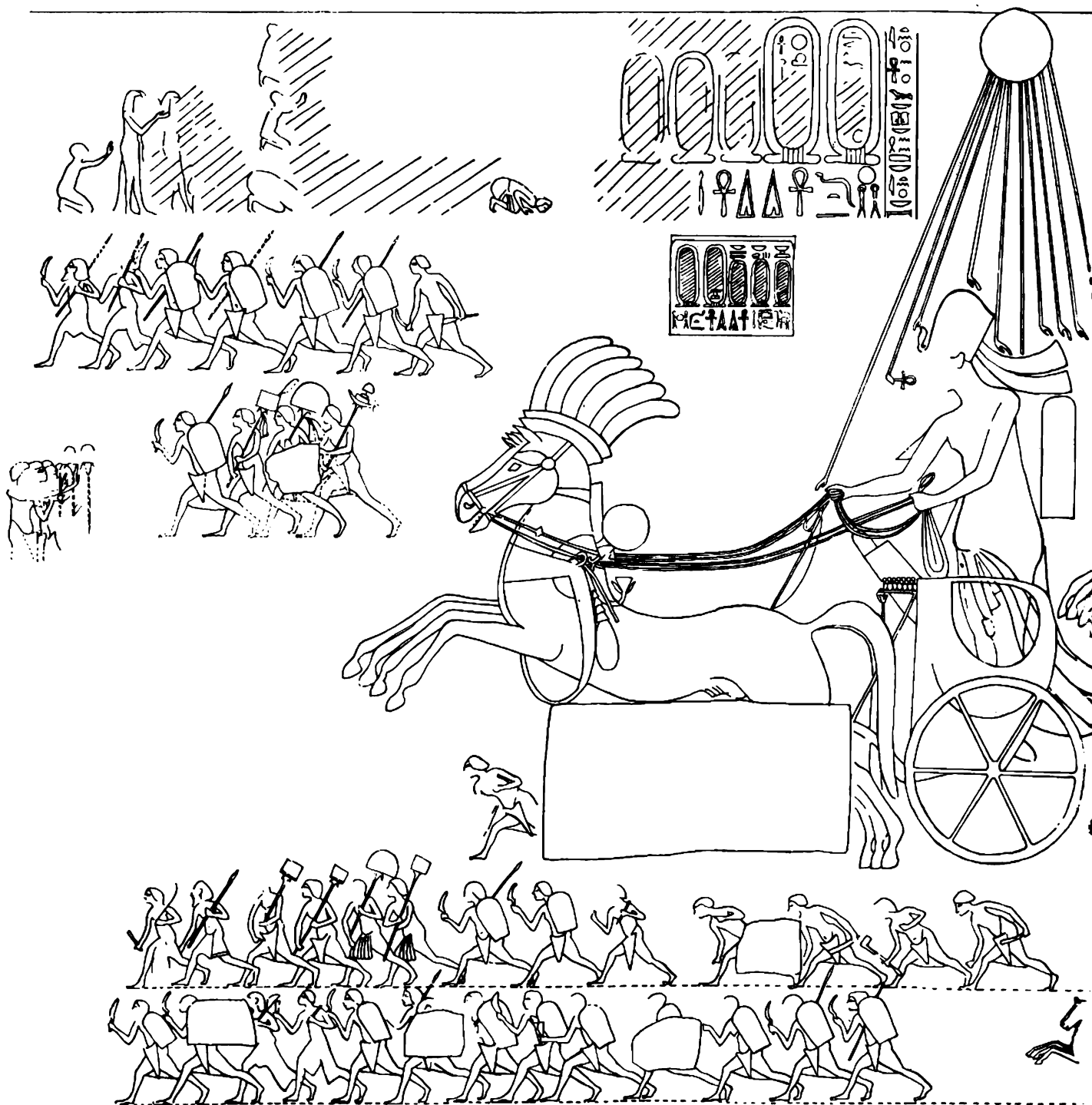
Живо дана и группа двух царевен в сцене поклонения царской семьи Атому, изображенной на той же стене, но направо от входа.³⁵ Сама эта сцена в целом композиционно так же обычна, как и сцена награждения, в соответствии с которой она построена от входа к углу, но здесь интересны отдельные детали, в частности указанная группа двух младших царевен, одна из которых обернулась к младшей сестре, гладит ее подбородок и протягивает ей цветы, а та, в свою очередь, ласково трогает локоть сестры. Привлекает внимание в этой сцене и живая передача виноградных лоз, которыми покрыты приношения Атому.

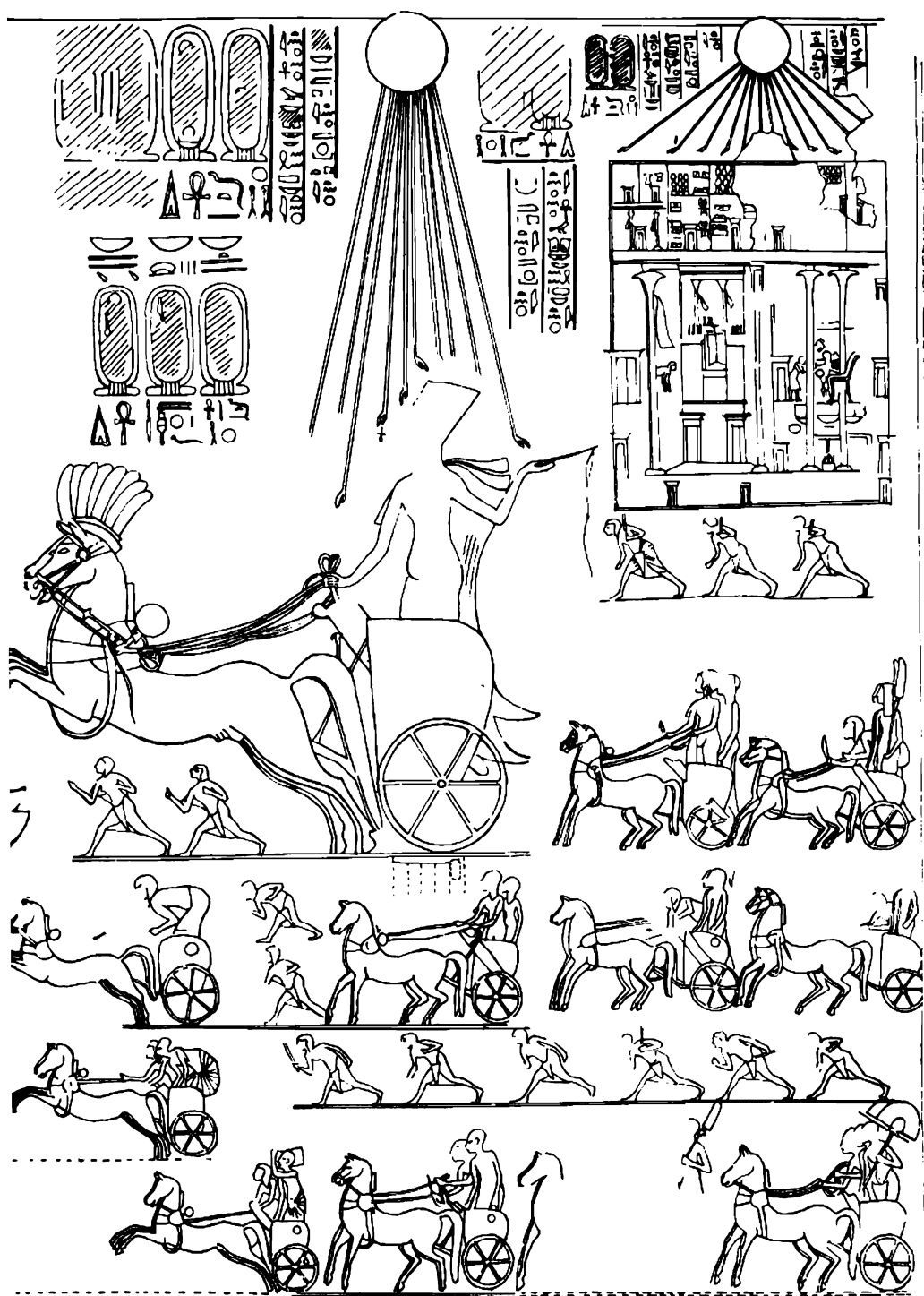
Поскольку Панехси был главным жрецом в Большом храме Атона, начальником закромов и стад Атона, естественно, что темы других рельефов в его гробнице связаны именно с этим храмом: на восточной стене мы видим выезд царской семьи из дворца в храм, на западной — развернутое изображение Большого храма Атона и жертвоприношение Атому.³⁶ Обе сцены гораздо более разработаны, чем раньше. Художник прекрасно справился с построением больших сложных картин (*рис. 164*).

Сцена посещения храма полна движения: перед нами целая группа колесниц, в первой из которых едет Эхнатон, за ним Нефертити, царевны и придворные, причем в то время как часть колесниц уже несется полным галопом, последние, только еще отъезжающие от показанного в правом углу дворца, едут явно медленнее. Очень хороши и естественны фигуры царя и царицы: слегка наклонившийся для большей устойчивости Эхнатон держит вожжи в обеих руках, тогда как Нефертити, правя одной рукой, погоняет лошадей кнутом, который она держит в отведенной назад левой руке, чтобы, размахнувшись, сильнее ударить лошадей. Лучше переданы и бегущие воины.

Прекрасно изображено на второй сцене здание Большого храма Атона, правильно переданное во всех основных его частях — от входа до последнего святилища, перед которым показан пилон и портик с царскими статуями.

В гробнице Маху³⁷ имена Атона имеют позднюю форму, поэтому мы не можем отделить ее по времени от группы поздних гробниц. Этому не должен противоречить





164. Выезд Эхнатона и Нефертити. Рельеф из гробницы Панехси

факт нахождения ее в южной части некрополя, где она, однако, вырублена отдельно, в очень отдаленном месте. Возможно, что это сравнительно безопасное место было выбрано сознательно: как начальник полиции Ахетатона Маху должен был особенно хорошо знать все окрестности, и в частности наименее посещаемые. Гробница Маху не может быть отнесена к самым поздним гробницам, так как некоторые детали ее композиций ближе к рельефам Яхмеса, чем Панехси и Мерира I. Так, в сценах царских выездов здесь участвует лишь старшая царевна, которая едет в колеснице с родителями (как у Яхмеса), тогда как у Панехси и у Мерира I во время выездов показаны четыре царевны, едущие по две в особых колесницах. Порядок расположения рельефов у Маху обычен, за исключением того, что посередине обеих боковых стен первого зала помещено по увенчанной карнизом стеле, на которых изображено поклонение царской семье Атому, а ниже — сам Маху и текст гимна Атому. В остальном тематика рельефов следует принятым правилам: на южной стене первого зала, налево от входа, дана сцена награждения (от нее почти ничего не сохранилось), на остальных стенах эпизоды из служебной деятельности Маху — вручение ему штандарта начальника полиции Ахетатона, молитва его перед храмом, царские выезды для осмотра подведомственных ему зданий, проводимые им самим осмотры подобных помещений и очень интересная, уникальная сцена поимки бежавших военнопленных, которых Маху приводит к везиру.³⁸ Последняя сцена, видимо, воспроизводит эпизод, которым Маху особенно гордился.

Рельефы гробницы Маху в ряде мест не закончены, даны лишь наброски фигур, сделанные кистью. Как эти рисунки, так и рельефы хорошего художественного качества. Прекрасен профиль головы Нефертити в сцене поклонения Атому на правой стеле, без утрировки и напоминающий ее чудесные скульптурные портреты, с мягкими очертаниями носа и подбородка, соединяющегося почти под прямым углом с шеей.³⁹

Очень хороша фигура Маху, преклонившего одно колено перед храмом; руки и плечи даны здесь в полном профиле, линии мягки и закруглены.⁴⁰

В рельефах Маху сделан следующий шаг в передаче движения: отряд полицейских в сцене ловли беглецов изображен в настоящем беге, ноги бегущих фигур оторваны от почвы и высоко поднимаются в быстрых движениях. Живо построена группа у колесницы Маху, где двое полицейских в приветственном жесте подняли руки, а возница сдерживает коней, от нетерпения пляшущих на месте. Удачны отдельные детали, оживляющие сцены: так, царевна Меритатон, едущая в колеснице с родителями, которые, занятые беседой, не смотрят на лошадей, пользуется этим и старается ударить лошадь палкой,⁴¹ далее, позади марширующего отряда, подпрыгивает и бьет в ладоши мальчик.⁴² Очень живы и сцены ловли беглецов.

Наращение новых черт на рельефах гробниц получило широкое развитие в трех наиболее крупных поздних усыпальницах — верховного жреца Атона Мерира, начальника гарема царицы Тии Хеви и второго Мерира, начальника обеих сокровищниц, бывшего одновременно и начальником гарема царицы Нефертити. Здесь мы находим и вполне

законченные большие композиции, подчас занимающие не одну, а две стены, и окончательное овладение мягкой трактовкой фигур, и полностью освоенную передачу бега, и новые сцены из семейного быта фараона, и дальнейший рост пейзажа.

Из этих трех усыпальниц гробница верховного жреца Мерира построена несколько раньше двух других, по своему плану она идентична с гробницей Панехси и расположена не так далеко от нее, между гробницами Яхмеса и Пенту. В свою очередь, гробницы Хеви и начальника сокровищницы Мерира имеют также одинаковый план и находятся рядом в другой, западной части некрополя. Как мы увидим, по ряду данных эти две гробницы, несомненно, позже остальных.

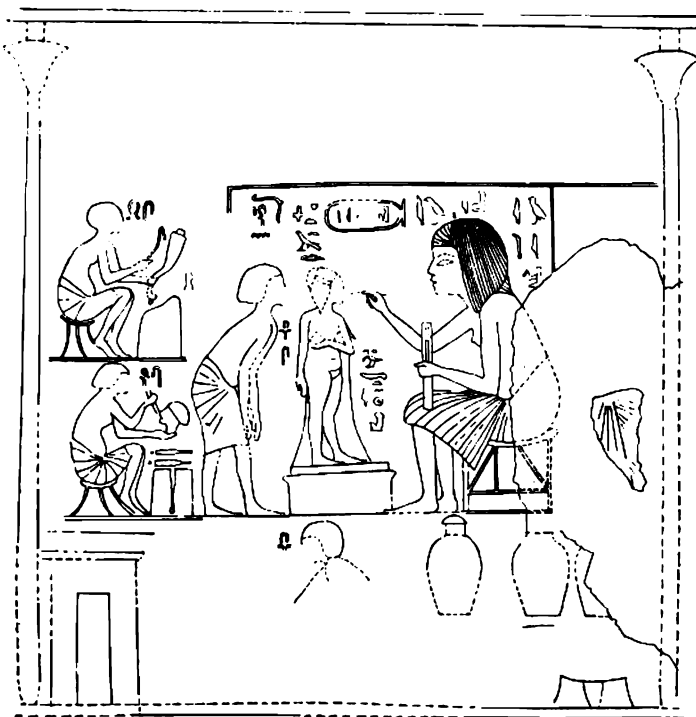
Верховный жрец главного храма новой столицы Мерира, имевший также и иные высокие звания — наследного князя, хранителя печати и единственного семера, — был одним из виднейших лиц в Ахетатоне. С этим вполне согласуется и убранство его гробницы.⁴³ Хотя ее оформление не было закончено, но и сделанного достаточно, чтобы составить представление о намерениях строителей гробницы. Карнизы, расписанные красными, синими и зелеными полосами, рельефы дверных обрамлений, скульптурные панно по углам, разнообразные орнаменты потолков, цветные иероглифы надписей на архитравах и абаках колонн — все это создает необычайное по своей декоративности целое. Особенно интересны два панно на южных частях боковых стен первой комнаты: здесь изображены гигантские рельефные раскрашенные букеты, искусно собранные из голубых лотосов, красных маков, синих васильков, желтых плодов персеи; верх букетов составляют красные маки и зеленые метелки папирусов.

Из рельефов в гробнице верховного жреца Мерира особенно интересны те, которые находятся на стенах первого колонного зала, поскольку второй колонный зал не закончен даже в архитектурном отношении, а на стенах первой комнаты имеются лишь сцены поклонения Атону, гимны и декоративные панно.

Характерными чертами размещения рельефов по стенам первого колонного зала являются: смысловая последовательность сцен, симметричность их расположения и наличие больших композиций, занимающих по полторы стены и заключенных в особое обрамление.

Налево от входа находится сцена возведения Мерира в сан верховного жреца.⁴⁴ Она построена в целом по схеме, обычной для сцен награждения, однако группа под балконом совершенно необычна: здесь приближенные Мерира в радости высоко подняли его на своих руках.

Левую боковую стену зала и примыкающую к ней половину следующей, противоположной входу стены до двери занимает одна композиция посещения царской семьей Большого храма Атона.⁴⁵ Перед нами опять развернута большая картина. Слева, наверху, видно здание дворца; изображенное в небольшом масштабе, оно кажется стоящим где-то вдали. От дворца направо мчится царский выезд. Центральное место занимает колесница царя, за которой едет колесница царицы. Как на рельефе Панехси, эти колесницы



166. Мастерская скульптора Юти. Рельеф из гробницы Хеви

и фигуры едущих в них Эхнатона и Нефертити намного превышают все прочие колесницы и фигуры — и едущих за ними царевен и придворных, и бегущих по краям и впереди процессии стражников. Вся группа полна движения: скачут лошади, бегут люди, развеваются ленты ожерелий и концы поясов. Справа композицию замыкает расположенное уже на соседней стене изображение Большого храма, перед которым стоят приветствующие фараона жрецы, певцы, опахалоносцы, прислужники с жертвенными животными. Здание храма показано, как и в гробнице Панехси, во всех деталях, точно соответствующих данным раскопок.

Правая боковая стена и примыкающая к ней правая часть следующей стены, противоположной входу, также объединены общей рамкой, однако здесь даны две большие композиции, хотя и связанные по содержанию. В верхнем ряду царская семья совершает жертвоприношение в храме, в нижнем показано хозяйство храма: сады, склады, скот, баржи с грузом продовольствия. В одном из дворов царь награждает Мерира золотом за отличное руководство храмом и его владениями. Храм снова дан со всеми подробностями составлявших его отдельных строений, причем если на предыдущей стене он был развернут по горизонтали, то здесь он показан по вертикали. Так же с иной точки зрения, чем в первой картине, изображено и здание дворца (справа от храма), но все дворцовые помещения повторяются.

Мы вернулись к первой стене зала: ее правую (от входной двери) часть занимает сцена поклонения царской семьи Атону, в котором участвует и Мерира, подающий царю жертвоприношения. Внизу видна замечательная по своему реализму группа слепых певцов, которым аккомпанирует слепец арфист.⁴⁶

Очень выразительны и лица колесничих, которые стоят, держа вожжи колесниц, в ожидании окончания обряда, в особенности хорошо передано лицо левого, явно уже старого колесничего.

Гробница Хеви⁴⁷ состоит из двух залов, соединенных коротким проходом; за вторым залом расположена маленькая молельня, в глубине которой находилась вырубленная в скале статуя Хеви. Рельефы покрывают все стены гробницы, кроме второго зала. По декорировке гробница Хеви является одной из лучших гробниц Ахетатона. Компози-

166. Звери и птицы приветствуют солнце. Рельеф из царской гробницы в Ахетатоне

дин всех стен каждого помещения, несомненно, задумывались одновременно, так как они прекрасно соответствуют и друг другу, и всему помещению в целом.

В первом зале показаны сцены из служебной деятельности Хеви, состоявшего главным вельможей двора царицы Тии, матери Эхнатона, которая, естественно, встречается на ряде сцен.

На южной и северной стенах зала по обеим сторонам входа и прохода во второй зал расположены тематически и композиционно связанные сцены: на южной стене два изображения царского пира, на северной — слева сцена назначения Хеви на его должность, справа — его награждения. Над проходом во второй зал также даны две параллельные сцены: слева — семья Эхнатона, справа — семья Аменхотепа III. Рельефы на боковых стенах, восточной и западной, также содержат аналогично построенные и тематически близкие сцены: справа — посещение Эхнатоном и Тией храма Тии, слева — торжественный выход Эхнатона и Нефертити для получения дани от иноземцев. Нижние ярусы на всех стенах первого зала заняты изображениями сельскохозяйственных работ, эпизодами из быта рыбаков и т. п. Примечательно, что многие композиции в этом зале — новые, с массой интересных деталей. Изображения царских пиров даны гораздо живее аналогичных композиций из гробниц Яхмеса и Пенту: вторая сцена происходит вечером — горят светильники; здесь не едят мясо или птицу, как на левой композиции, а пьют вино и едят фрукты. Мы видим сидящих в непринужденных позах пирующих, видим самого Хеви, прислуживающего царской семье и предварительно пробующего подаваемые кушанья. На пиру играет иноземный оркестр.

Сцена посещения храма Тии показывает не обнаруженное еще раскопками святилище с особым расположением помещений и множеством статуй Эхнатона, Аменхотепа III и Тии. Очень интересна и параллельная сцена на противоположной стене: торжественная процессия, в центре которой на носилках несут царя и царицу, направляется из дворца к особому киоску для получения дани от привезенных сюда иноземцев.⁴⁸ Как известно, этот киоск был найден при раскопках, что еще раз подтвердило подлинность изображенных на рельефах Ахетатона событий и близость всего показанного к реальной жизни.

Таким образом, мы видели ряд совсем новых композиций, и если сцена награждения на северной стене построена довольно обычно, то показанные здесь же мастерские, которыми руководил Хеви, очень интересны, в особенности уникальное изображение мастерской скульптора Юти, занятого изготовлением статуи царевны Бакетатон, младшей

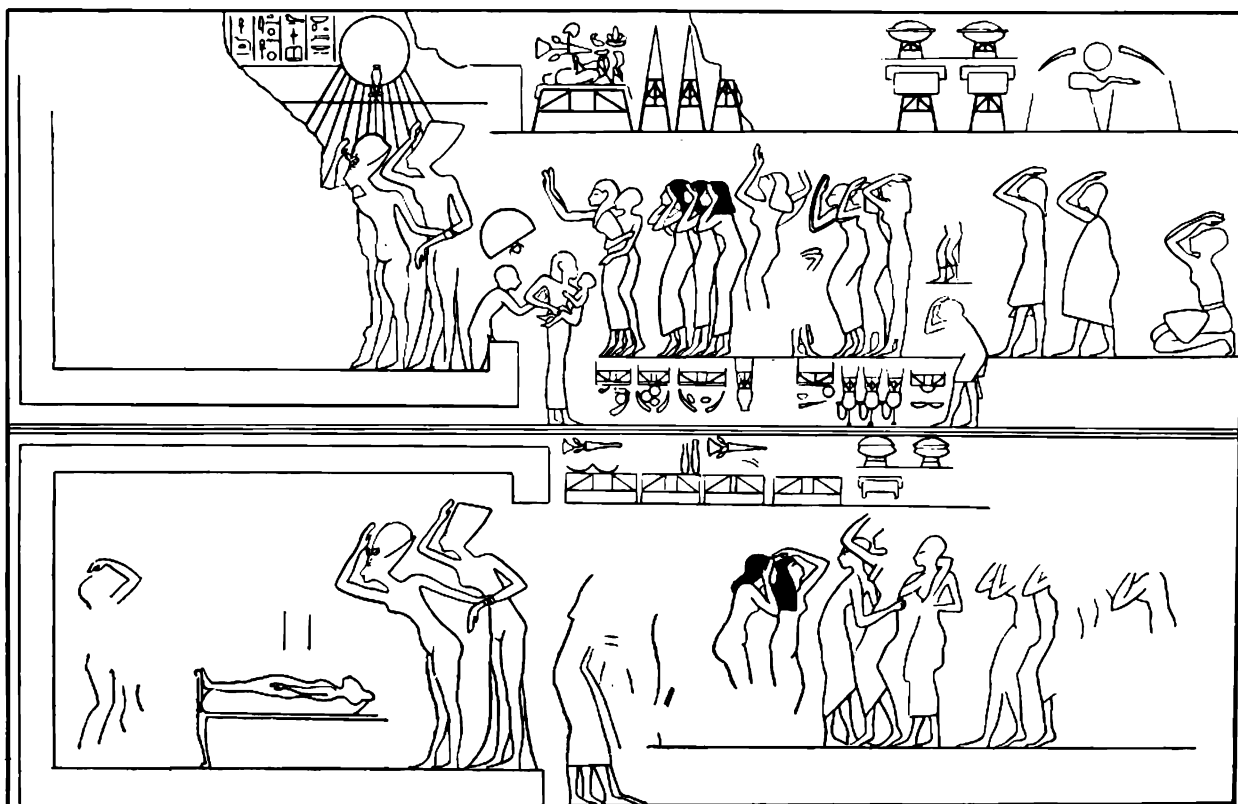


дочери Тии и Аменхотепа III (*рис. 165*). Весьма возможно, что Юти был и автором великолепных рельефов гробницы Хеви, вследствие чего ему и было разрешено изобразить самого себя на одной из сцен, как это не раз бывало и раньше.

Очень интересные изображения развернуты на нижних ярусах сцен первого зала. Несмотря на плохую сохранность, видно, что здесь была дана цельная яркая картина жизни пастухов и земледельцев, а не отдельные воспроизведения тех или иных сельскохозяйственных работ: так, в левой части композиции виден легкий навес под деревом, тут же пасется скот; пастух, охраняющий стадо, прогоняет подкрадшуюся гиену; около кустов женщины веют зерно, дальше жнут мужчины.⁴⁹ Все необычно в этих сценах, полных непосредственной живости и развернутых на фоне характерного пейзажа египетских полей. Так же своеобразно трактованы и сцены на берегу Нила — рыбная ловля, ловля птиц, сбор папирусов. И здесь мы видим картины природы, лодки рыбаков, хижины пастухов.⁵⁰

Особое место среди рельефов гробницы Хеви занимают изображения на стенах молельни, где показаны погребальные обряды — единственный случай подобной тематики в гробницах Ахетатона, если не считать подношения цветов, которые принимает Панехси.⁵¹ Поскольку все эти обряды были заимствованы из древнего ритуала, не удивительно, что их изображения в основном построены по старым образцам. Эта часть рельефов гробницы Хеви важнее по содержанию, чем по передаче, и для развития искусства Ахетатона гораздо большее значение имеют рельефы первого зала. Именно здесь в полной мере раскрылось выдающееся дарование их автора, которым, по всей видимости, был Юти. Создание целого ряда новых композиций, продуманное и гармоничное их расположение сочетаются с высоким качеством выполнения. Для творчества Юти особенно характерны свободное овладение передачей движения, разнообразие поз, изящество линий.

Гробница начальника сокровищницы Мерира⁵² также содержит несколько новых композиций, наряду с довольно обычной сценой награждения. Эта сцена расположена на восточной части южной, входной стены. Здесь интересно только изображение дома Мерира внизу. Зато на западной части той же стены, по другую сторону от входа, имеется новая сцена из дворцового быта. Действие происходит в павильоне, где стоит стул, на котором сидит Эхнатон. В левой руке фараон держит цветы, в правой — плоскую чашу, в которую стоящая перед ним Нефертити наливает вино через ситечко. Три царевны протягивают отцу цветы и умещения; внизу — музыкантши и придворные, одним из которых, видимо, является сам Мерира, так же прислуживающий царской семье, как и Хеви. Удачное расположение фигур дополняется умело размещенными надписями; общее впечатление изысканной декоративности усиливается оформлением самого павильона с его легкими, сложными колоннами, увенчанными капителями в виде букета папирусов, свисающими с потолка гирляндами цветов и карнизами, отделанными двойным рядом уреев. Эта сцена принадлежит к распространенным в Ахетатоне изображениям семейного царского быта, прекрасным образцом которых служит известный фрагмент Берлинского

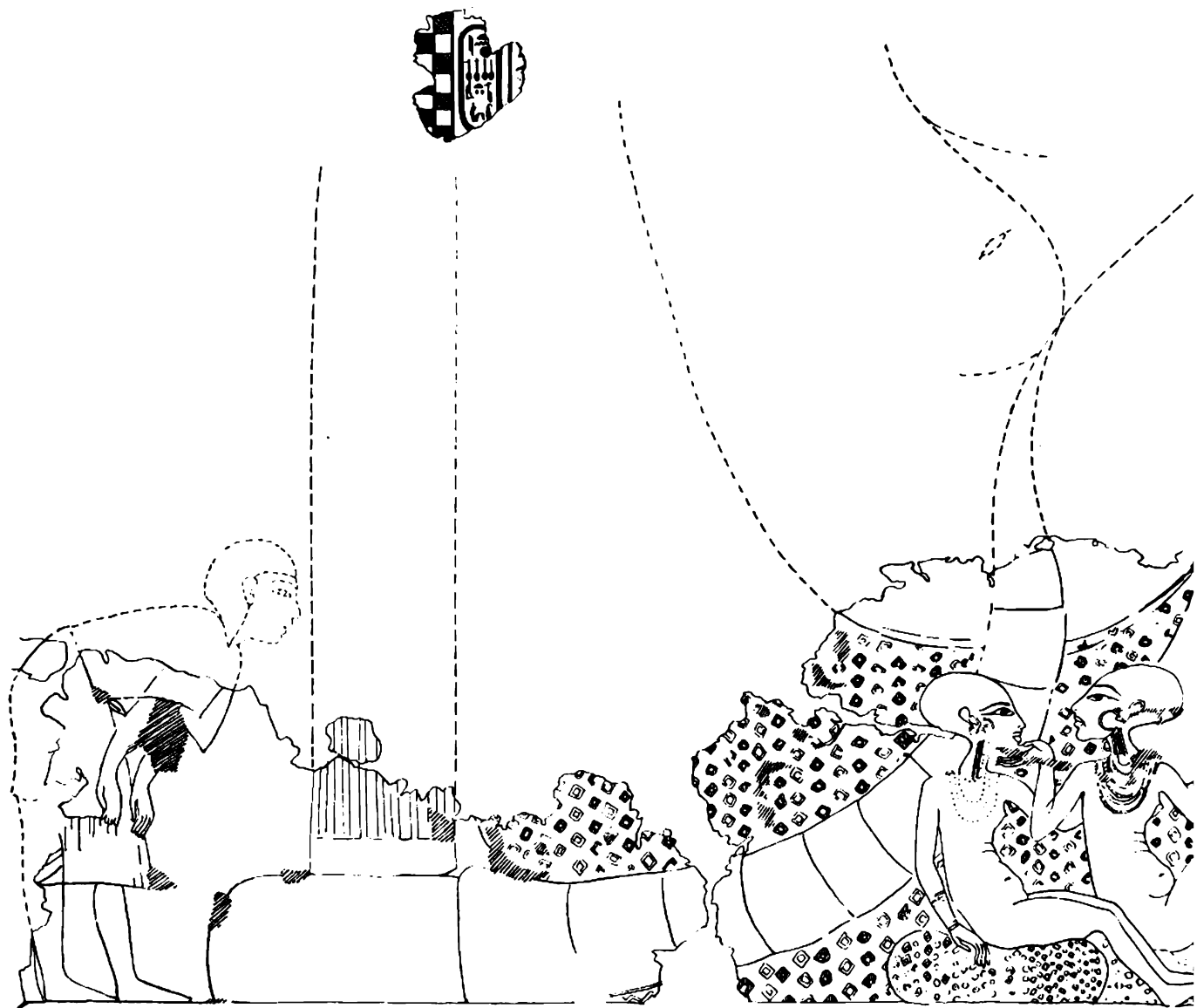


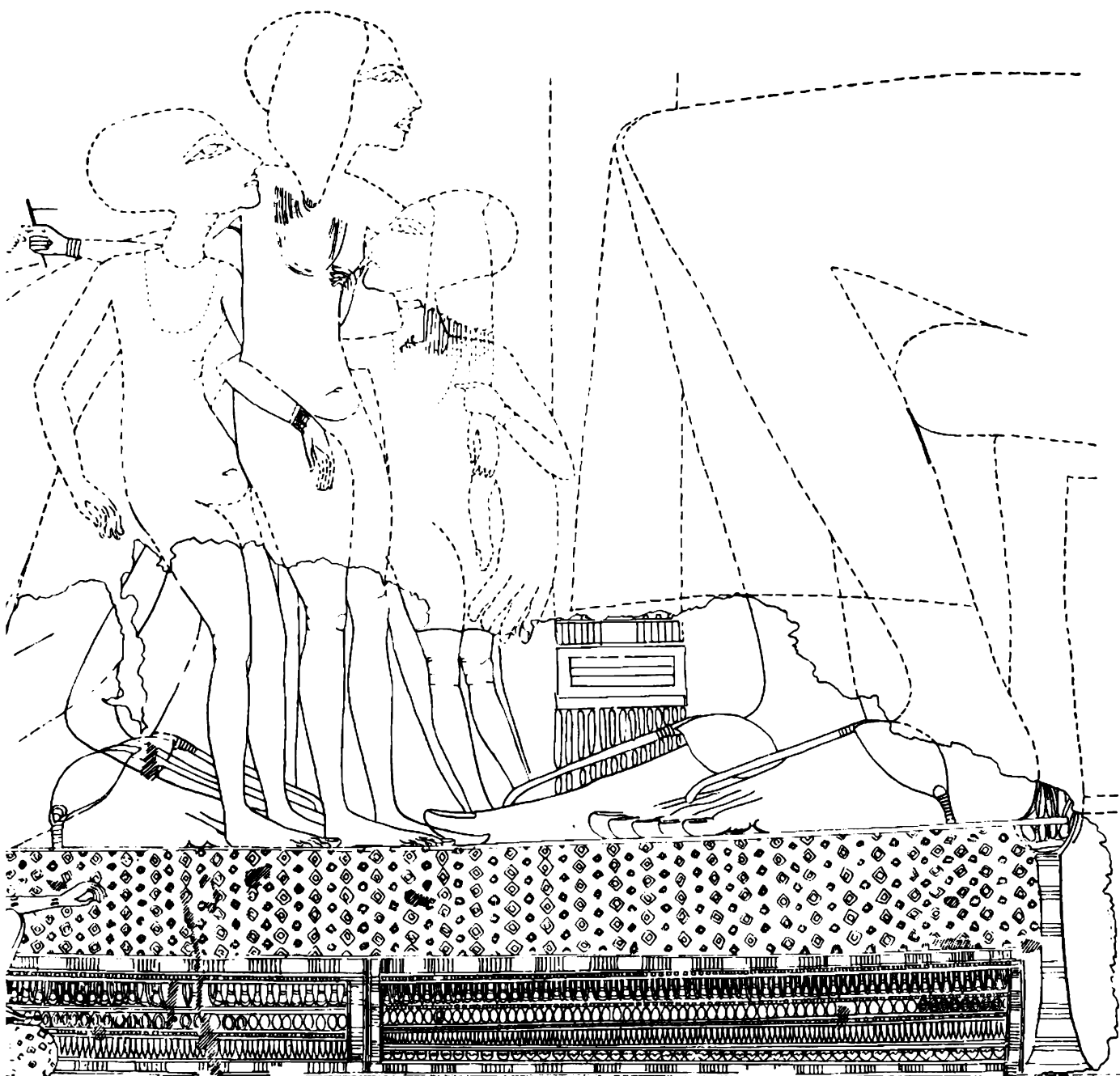
167. Оплакивание умершей царевны. Рельеф из царской гробницы в Ахетатоне

музея, где также были изображены сидящий на кресле Эхнатон и стоящая перед ним Нефертити.

Восточная стена первого зала занята большой сценой получения дани от иноземцев. Перед нами — продолжение описанной выше сцены из гробницы Хеви: в центре композиции стоит тот же киоск, к которому там направлена процессия. Теперь в нем уже находятся Эхнатон, Нефертити и шесть царевен. Перед киоском стоят посилки царя и царицы, в которых они прибыли на торжество. Со всех сторон к киоску направляются толпы иноземцев с данью; за ними наблюдают египтяне. Группа египтян пляшет перед киоском, на ступени которого поднимаются виднейшие вельможи во главе с Мерира, находящимся здесь по своей должности начальника сокровищницы. Вся композиция — новая, она гораздо многочисленнее, чем у Хеви, даже группы египтян, имеющиеся там и тут, разные. Иноземцев не только больше, они построены с большим разнообразием и живостью. Очень хороши царевны с плодами и зверьками в руках.

На северной стене рельефы начали делать только в ее восточной части, да и то здесь имеются в основном лишь наброски: перед нами сцена награждения Мерира





168. Семья Эхнатона. Роспись стены. Дворец в Ахетатоне

фараоном Сменхкара и его женой Меритатон, старшей дочерью Эхнатона и Нефертити.⁵³ Композиция сцены несколько необычна: царь и царица стоят в центре, справа виден двор, слева — Мерира с полученными ожерельями на шее, около него другие придворные.

Рельефы в гробнице начальника сокровищницы Мерира, несомненно, выполнены рукой большого мастера, как об этом свидетельствуют, с одной стороны, новые оригинальные композиции, а с другой — талантливая передача фигур и построение ряда групп.

Мы закончили обзор рельефов в гробницах вельмож Ахетатона. Особый интерес представляют рельефы царской гробницы, где декорированы лишь стены в комнатах, посвященных умершей царевне Макетатон, второй дочери Эхнатона, и частично в последнем, колонном зале. Здесь была начата работа по созданию большой группы плачущих женщин, великолепно переданных в натуральную величину. По своей выразительности эта группа принадлежит к лучшим образцам подобных изображений.⁵⁴

Рельефы в первом из помещений Макетатон распадаются по тематике на две группы. К первой относятся две большие одинаковые композиции, из которых одна занимает правую стену и стену, противоположную входу,⁵⁵ а другая — левую стену с примыкающими к ней частями соседних стен.⁵⁶ Обе композиции содержат сцену поклонения восходящему солнцу и кажутся прямыми иллюстрациями к приведенному выше гимну Атону. Действие происходит во дворе храма, озаренного лучами восшедшего солнца. В центре мы видим, как обычно, крупные фигуры Эхнатона и Нефертити, за ними — их дочерей и придворных. С другой стороны восход Атона приветствуют все народы — египетские воины, нубийцы, азиаты, а внизу — навстречу солнцу бегут, раскрыв клювы и хлопая крыльями, птицы, прыгают газели и зайцы (*рис. 166*). Общая идея картины — ликование всех людей и всей природы при появлении Атона — выражена совершенно отчетливо.

Совсем иное содержание имеют рельефы на правой части входной стены: здесь изображена смерть Макетатон (*рис. 167*).⁵⁷ К сожалению, рельеф сильно пострадал, и часть сцены отсутствует. Сохранившиеся изображения в верхних ярусах, очевидно, воспроизводили момент смерти царевны.⁵⁸ У ее ложа стоят пораженные горем родители: оба подняли одну руку к лицу, другой рукой Эхнатон схватил за руку Нефертити, точно ища поддержки или желая поддержать ее. Из комнаты уносят младенца,⁵⁹ далее — группа плачущих женщин, одна из которых, старуха, рвется в комнату царевны, но ее не пускает служанка. Еще дальше — придворные с горестными жестами. В нижнем ярусе — та же комната; умершая Макетатон лежит на ложе, в головах которого стоят Эхнатон и Нефертити в той же позе отчаяния, которую мы описывали. Правее — группы плачущих людей, среди которых та же служанка старается увести рыдающую старуху.

Рельефы следующей комнаты также посвящены смерти Макетатон. Мы видим здесь, с одной стороны, снова сцену оплакивания только что умершей царевны,⁶⁰ воспроизводящую все основные моменты изображений первого яруса предшествующей композиции⁶¹ с некоторыми вариантами в построении группы плачущих женщин и мужчин. С другой стороны, перед нами новая сцена — поклонение царской семье перед статуей умершей

царевны.⁶² Художник прекрасно передал выражение скорби, сдержанной выполнением определенных заупокойных обрядов.

Рассмотренные рельефы из царской гробницы показывают нам, до какой высоты могли подниматься в своем творчестве мастера Ахетатона.

Содержание этих рельефов, так же как и изображение в гробницах вельмож, отражало подлинные события из жизни Ахетатона. Выше, рассматривая дворцы новой столицы, мы отмечали ту же направленность в тематике дворцовых росписей, где мы видим либо сцены быта, либо изображения природы. Показательно, что, хотя изображения в гробницах и дворцах в ряде случаев тесно соприкасались, однако темы семьи и природы все же преимущественно развивались в декорировке светских помещений. Именно для них, по-видимому, создавались наиболее выразительные по проявлению чувств семейные сцены, ярким образцом которых может служить упомянутая уже выше известная роспись, изображающая все семейство Эхнатона (*рис. 168*).⁶³

Широкой популярностью пользуется, в сущности, только одна небольшая деталь этой сцены — фигурки двух сидящих на подушках маленьких царевен, из которых одна гладит подбородок другой. На самом деле эта прелестная группа является лишь частью не сохранившейся полностью большой композиции. В итоге тщательного изучения мельчайших фрагментов росписей, собранных в той комнате дворца, где была обнаружена на стене группа двух девочек, композицию частично удалось восстановить. Справа, на низком стуле, сидит Эхнатон, слева, на подушке, брошенной на пол, полулежит Нефертити, возможно, облокотясь на колонну. Между ними стоят обнявшись три старшие дочери; рядом с матерью, также на пестрых подушках, сидят четвертая и пятая царевны, самая же младшая, по-видимому, находилась на руках у матери, как это можно предположить по очертаниям маленькой ручки. Мы не знаем, как была построена вся сцена, но и того, что дошло, достаточно, чтобы высоко оценить работу создавшего ее мастера: исключительно удачное построение всей группы, позволившее прекрасно осветить связывающие всех членов семьи чувства, трактовка фигур с новыми, свободными положениями тел — полулежащей Нефертити, обеих маленьких девочек, непринужденно и при этом в различных позах сидящих на подушках, и, наконец, цветовая гамма, выдержанная в золотисто-розовых тонах, — все говорит о том, что перед нами творение незаурядного художника.

Очевидно, из дворца или из дома какого-нибудь вельможи происходит и обломок небольшого рельефа (Берлинский музей, № 14511)⁶⁴ (*рис. 169*). Сохранилась только





170. Статуэтка царевны с жертвенником.
Песчаник

верхняя левая четверть рельефа, представлявшего собою, вероятно, стелу, аналогичную рассмотренным выше стелам Каирского и Берлинского музеев. Слева мы видим Эхнатона, очевидно, сидевшего в кресле, так как видна его правая рука, облокотившаяся на подушку. Стоящая перед ним Нефертити надевает ему на шею ожерелье. Наверху изображен, как обычно, солнечный диск. За Эхнатонем видна верхушка букета, вероятно, такой же букет обрамлял сцену и справа. Сохранившиеся следы ярких красок — кирпично-коричневой, голубой и красной, а также следы позолоты позволяют представить общее впечатление нарядности, которое производил этот маленький памятник. Рассмотренный небольшой рельеф по теме, трактовке фигур и лиц, вообще по своему настроению очень близок к той сцене из гробницы начальника сокровищницы Мерира, где изображена Нефертити, наливающая Эхнатону через ситечко в чашу вино. Обоим сценам свойственна особая интимность, мягкая

лиричность, с которой так хорошо гармонируют обрамления из цветов.

Сопоставление этих двух произведений является наглядным примером того, что росписи и рельефы светских зданий с их реалистической направленностью тематики могли воздействовать на усиление аналогичной тематики рельефов, покрывавших стены гробниц. Мы отмечали выше, как постепенно нарастал в гробничных рельефах показ чувства любви, связывавшей членов семьи Эхнатона. Сравнение этих сцен, в частности царских обедов, с изображением всей семьи фараона на росписи из дворца или только что рассмотренных двух рельефов, показывает нам несомненное влияние дворцовых росписей на рельефы усыпальниц знати.

Еще сильнее это влияние сказалось на развитии в гробничных рельефах пейзажа. Изображение нильских зарослей, садов с бассейнами, со множеством правдиво переданных цветов, птиц, животных встречалось еще и в фиванских дворцах. В Ахетатоне эти пейзажи разрабатывались особенно тщательно. Стремление придворных показывать конкретную обстановку своей служебной деятельности подготовило благодарную почву для восприятия и развития многого из того, что было найдено художниками при создании дворцовых росписей. Влияние последних сказалось не только в непосредственном воспроизведении садов или нильских зарослей на гробничных рельефах, хотя мы видели и это

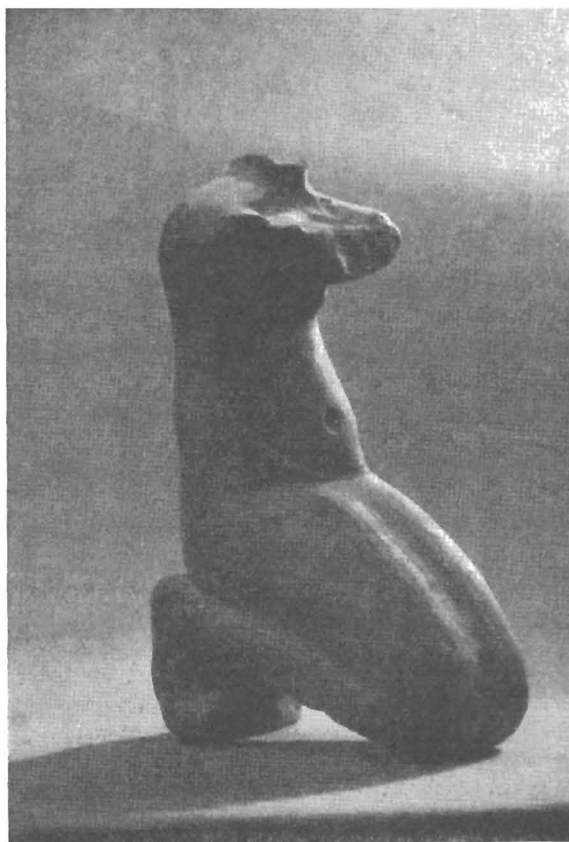
171. Статуэтка коленопреклоненного царя.
Песчаник

в развернутых картинах нижнего яруса первого зала гробницы Хеви или в изображении берега Нила в гробнице Маи. Очень важно было то развитие архитектурного пейзажа, которое мы отмечали при последовательном анализе изображений в гробницах, причем мы убеждались в точной передаче зданий.⁶⁵

Подводя итоги нашего обзора изображений на росписях и рельефах Ахетатона, мы можем отметить как самую основную отличительную черту их своеобразие, появление ряда новых композиций, новую трактовку старых. Художники Ахетатона, пришедшие сюда из Фив, хорошо знали и канонические схемы всех основных сцен, и варианты, введенные в них во второй половине XV в. до н. э. в ряде фиванских произведений. Так, автор рельефов в комнатах царевны Макетатон, в царской гробнице, очевидно, либо имел наброски групп плакальщиц, вроде той, которая была в фиванской гробнице Самута (№ 246),⁶⁶ либо знал эту роспись, так как фигуры старухи, рвущейся в порыве горя в спальню царевны, и удерживающей ее служанки повторяют изображение женщины, бросающейся навстречу погребальному шествию в гробнице Самута, и обхватившей ее служанки. То же можно сказать и о ряде других фигур или групп на памятниках Ахетатона, и тем не менее преимущество последних в передаче силы чувств, широты пейзажа, подлинного бега людей, словом, в передаче жизненности изображаемого — несомненно. Если плакальщицы в росписях фиванских гробниц Рамеса (№ 55) и Небамона и Ипуки (№ 181)⁶⁷ очень выразительны, равно как и фигура женщины на фоне балдахина с саркофагом в той же гробнице, то скорбь Эхнатона и Нефертити показана на рельефах царской гробницы еще сильнее — достаточно посмотреть, как Эхнатон в отчаянии сжимает руку жены.

Таким образом, анализ всего рассмотренного материала убедительно показал, что искусство Ахетатона было новым, важным и плодотворным этапом в истории искусства времени Нового царства.

Еще полнее и ярче, чем в рельефе и росписи, это выявилось в скульптуре. Разбирая в XIII главе архитектуру Ахетатона, мы уже отмечали то большое значение, которое имела скульптура в убранстве дворцов, храмов, гробниц новой столицы. Огромные статуи царя из кварцита и черного гранита обрамляли парадный двор официальной части дворца,



такие же скульптуры, но из известняка украшали портики перед входом в восточное святилище главного храма⁶⁸ и во второй внутренний двор дворцового святилища.⁶⁹ Изображение на рельефе в гробнице Хеви неизвестного нам по раскопкам храма „Тень Тии“ показывает, что и в этом здании также стояли крупные статуи Эхнатона, Тии и Аменхотепа III. Статуи Эхнатона и Нефертити с жертвенниками в руках стояли около алтаря в главном храме Атона,⁷⁰ а большая статуя, изображавшая сидящего Эхнатона, стояла во дворе восточного святилища этого храма. Однако от всех этих скульптур до нас дошли только тысячи таких мелких обломков, что без изображений храмов на рельефах гробниц ахетатонской знати нам было бы трудно даже представить себе их первоначальный общий облик.

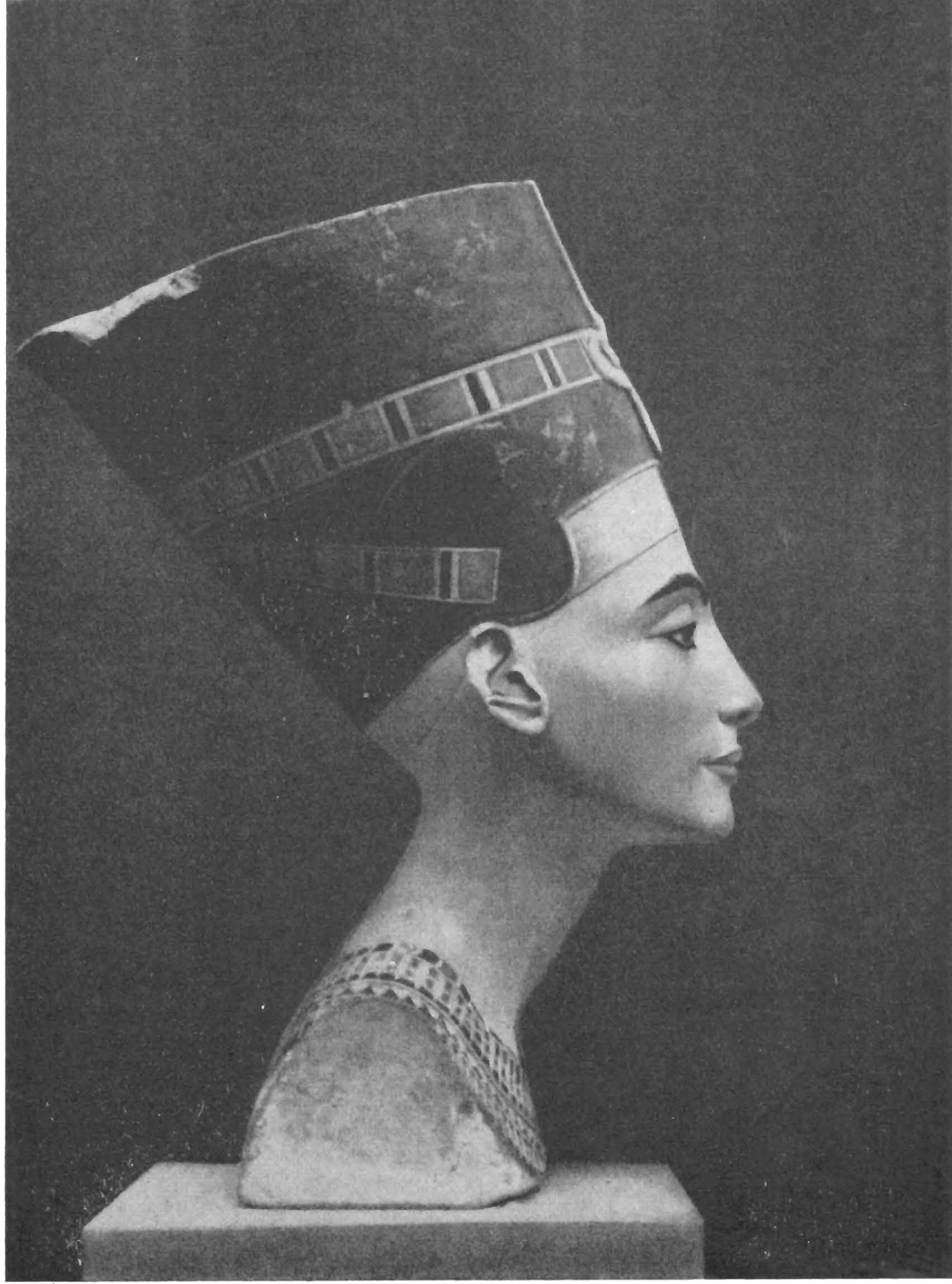
Судя по этим обломкам, в храме было множество статуй самых различных размеров⁷¹ и материалов из твердого и мягкого известняка, кристаллического песчаника разных оттенков, алебаstra, диорита, нескольких сортов гранита. Все эти скульптуры изображали царя и членов его семьи и являлись вотивными статуями, посвящавшимися по тому или иному поводу в храм (ср. рельеф в гробнице Ипи, на котором Эхнатон и Нефертити подносят Атону скульптурное изображение его картушей и свои собственные статуэтки).⁷²

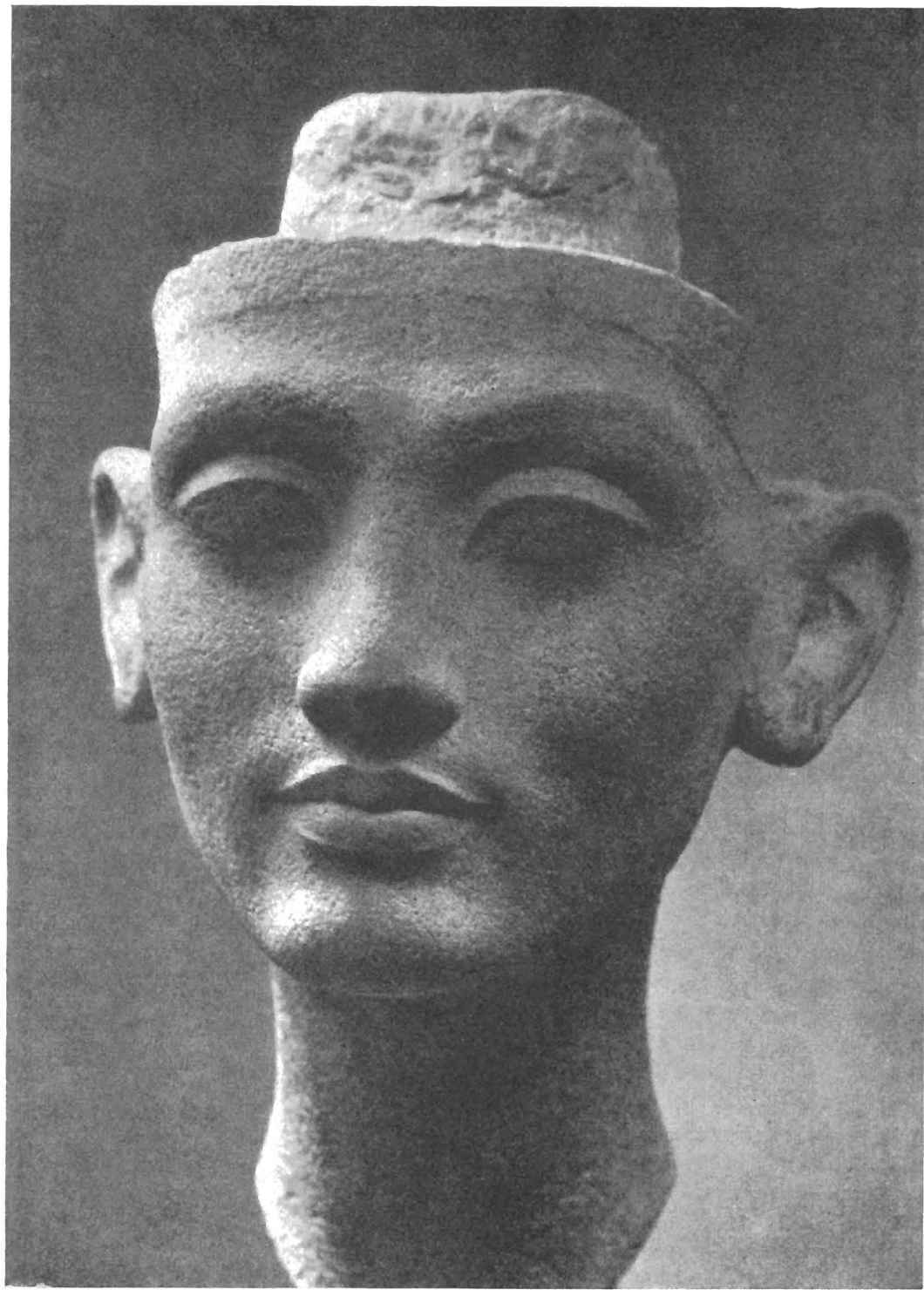
Из назначения разбираемых скульптур понятна их иконографическая ограниченность: обычно они изображают либо стоящие фигуры с жертвенником в руках, либо коленопреклоненные (*рис. 170, 171*), то есть воспроизводят давно известные типы статуй. Достаточно вспомнить хотя бы статуи Тутмеса III и Аменхотепа III с жертвенником в руках или изображение статуи ползущего на коленях фараона в гробнице Рехмира, чтобы в этом убедиться. Традиционный образ сфинкса также не был чужд сначала искусству Ахетатона: при первом варианте большого храма восточное святилище было соединено со входом в западной стене аллеей сфинксов, уничтоженной и засыпанной песком при позднейшей перестройке.⁷³

Однако в скульптурах Ахетатона появилось много принципиально нового. Новшества эти шли параллельно с тем, что мы наблюдаем в рельефах, и имели своей целью возможное приближение к передаче действительности. И фараон и царица изображались теперь в своих бытовых одеяниях и сандалиях. Семейные группы строились так, чтобы подчеркивались связывающие членов семьи чувства; так, руки соединялись в крепких объятиях.

Отсутствие сколько-нибудь цельных скульптур из храмов Ахетатона, равно как и то обстоятельство, что из множества найденных фрагментов статуй опубликованы до сих пор единицы, не позволяет нам проследить их стилистическое развитие так, как это можно было бы сделать на материале рельефов и росписей. Между тем статуи должны были посвящаться в храм в течение всего времени его существования и, следовательно, должны были отразить и все стилистические изменения, что и подтверждается имеющимся в нашем распоряжении скудным материалом. Так, сфинксы, относящиеся к первым годам суще-

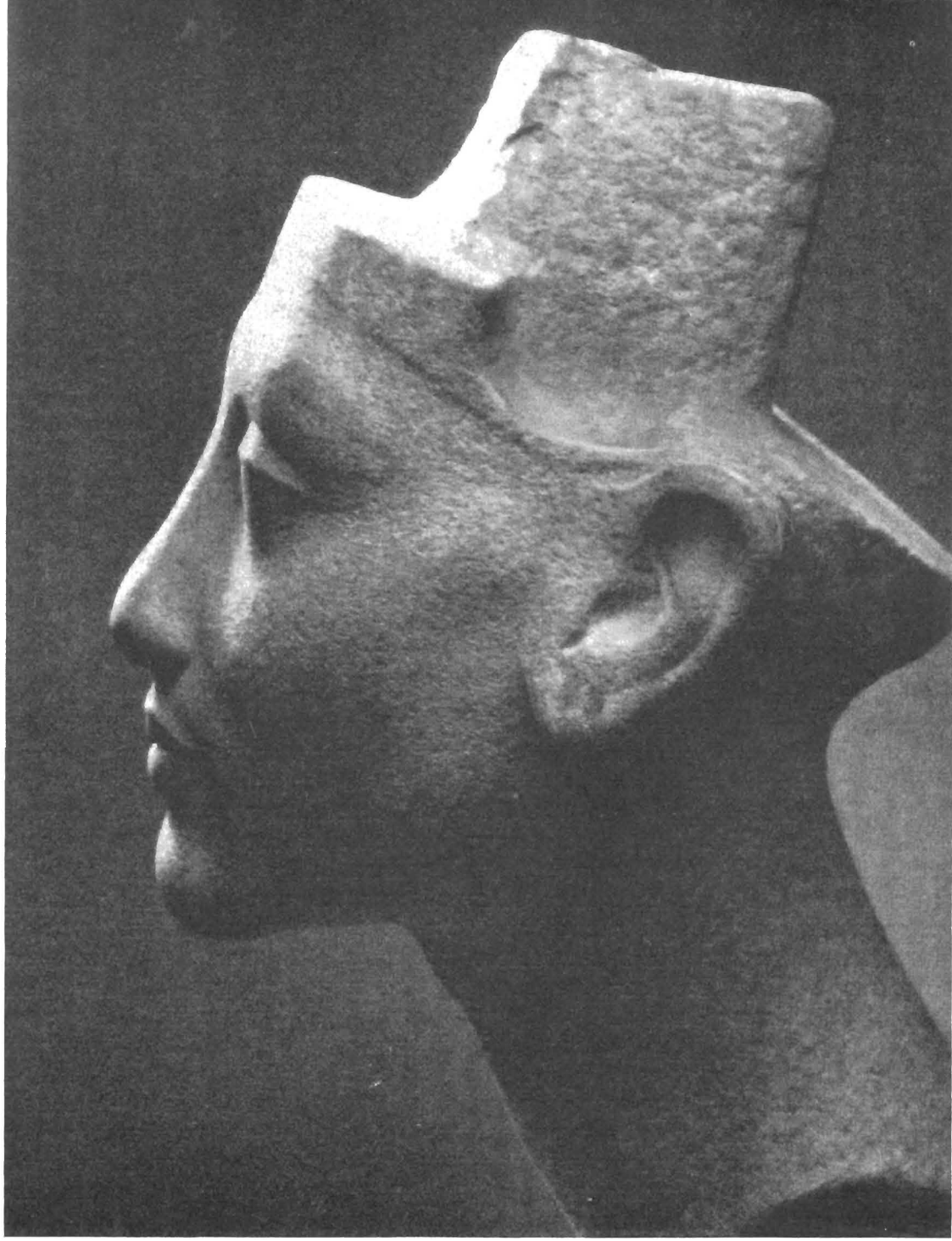
172. Нефертити. Известняк





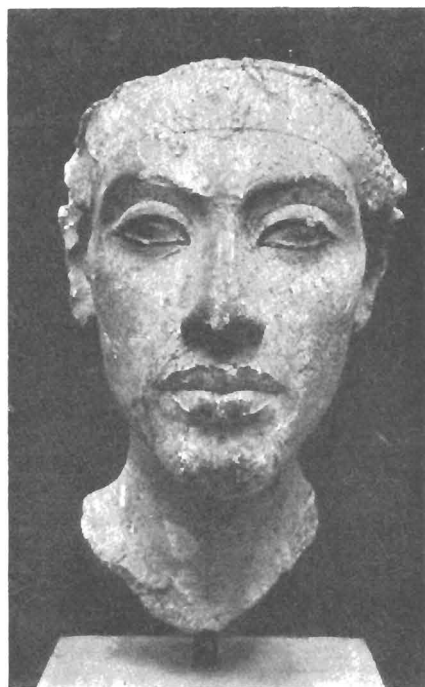
173. Нефертити (фас). Песчаник

174. Нефертити (профиль). Песчаник



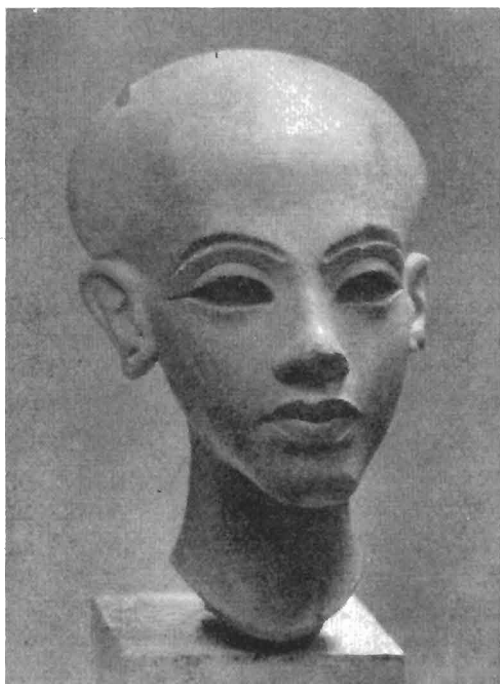


175. Статуэтка Нефертити. Известняк

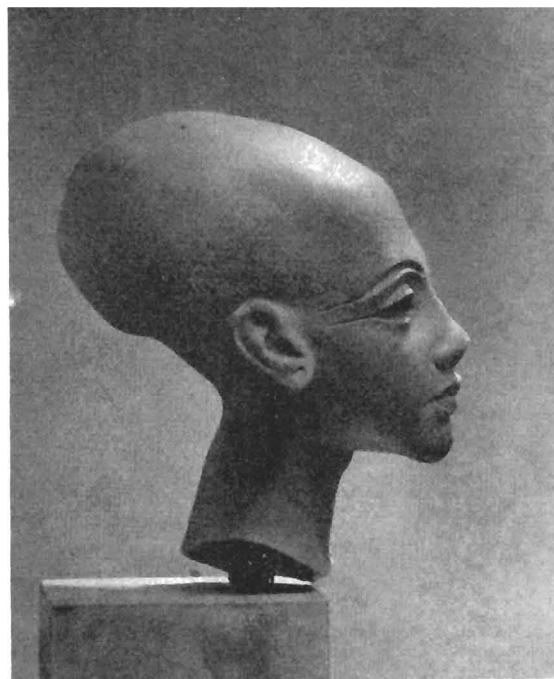


176. Эхнатон. Гипс

ствования Ахетатона, отличались еще свойственной этому периоду утрировкой облика фараона. Некоторые фрагменты больших статуй Эхнатона⁷⁴ и Нефертити⁷⁵ (Метрополитэнский музей) этой утрировкой уже почти не отличаются. Поскольку на этих фрагментах имеются ранние имена Атона, очевидно, их следует считать примерно одновременными с рельефами гробниц Эйе, Пенту и Яхмеса, когда искусство Ахетатона начало отходить от первоначальной обостренности и приближаться к своему расцвету. Думается, что именно к этапу этого расцвета надо отнести и фрагмент лица статуи Эхнатона (Метрополитэнский музей).⁷⁶ Хотя здесь сохранились только нос и губы, это как раз одни из тех характерных частей лица Эхнатона, трактовка которых столь различна на раннем и позднем этапах амарнского искусства. В данном случае мы не видим того преувеличения, которым были отмечены губы и нос фиванских колоссов или контуры губ фараона на ранних рельефах. Губы ахетатонского фрагмента не так вытянуты, характерные изгибы верхней губы Эхнатона менее резки. Нос по сравнению с фиванскими колоссами менее тонок и длинен, разрез ноздрей меньше и иной формы. Существенно, что по-иному дана вся моделировка носа, губ (особенно в уголках), щек — все это, с одной стороны, проработано внимательнее и мягче, а с другой стороны, в четком рисунке губ, в общей уверенности лепки чувствуется уже та отработанность образа, которая свойственна позднему этапу амарнского стиля и путь появления которой нам убедительно показывают находки в скульптурных мастерских Ахетатона.



177. Меритатон (фас). Песчаник



178. Меритатон (профиль). Песчаник

Раскопки обнаружили в Ахетатоне ряд больших скульптурных мастерских, что вполне естественно, поскольку для зданий новой столицы требовалось большое количество статуй. Статуи стояли не только в официальных учреждениях, но и в частных домах, как мы это увидим дальше.

Ценность находок этих мастерских очень велика, ибо именно они дали нам возможность узнать, чем была в действительности скульптура Амарны, да, собственно говоря, и чем было вообще амарнское искусство.

Мастерская крупного амарнского скульптора занимала большой участок земли. Образцом может служить справедливо получившая громкую известность мастерская главного скульптора Тутмеса, найденная в 1912 г. на квадрате Р.47.1-3.⁷⁷ Весь участок был, как всегда, обнесен стеной. Дом начальника скульпторов, стоявший в центре участка, представлял собою обычное жилище богатого египтянина. Во дворе находились служебные помещения, зернохранилища и колодец, а в южной части двора — жилище меньшего размера, очевидно, принадлежавшее помощнику скульптора. К этой стороне двора примыкал второй двор, отделенный от первого стеной, в которой имелся проход. Этот двор был застроен рядом маленьких глинобитных хижин, очень похожих на жилища работников некрополя в описанном выше поселении к востоку от Ахетатона (см. стр. 345). Здесь, очевидно, жили рядовые мастера, работавшие под руководством начальника мастерской.



179. Отливка маски. Гипс

В самой северной части двора, за домом главного скульптора, находилась его мастерская. Здесь были и особое помещение для формовки из гипса, и комната, где были найдены различные гипсовые отливки. В формовочной мастерской имелись запасы заготовленного для работы гипса. На обоих дворах были устроены колодцы, так как потребность в воде при работе скульпторов была большая.

Во дворах лежали куски камня различных пород и выброшенные части статуй, почему-либо забракованных в процессе работы. Такие же фрагменты были найдены и в жилищах мастеров, которые работали, очевидно, и на дворе, и в своих домах.

Интереснейшие материалы, обнаруженные на территории данной мастерской, помогли установить имя начальника мастерской, вскрыть процесс работы скульпторов и, что особенно важно, дали нам прекрас-

нейшие образцы их творчества. Имя начальника мастерской было найдено случайно: на обломке крышки ларчика из слоновой кости, обнаруженной во дворе в одной из куч ненужных обломков камня и иного мусора, была надпись: „начальник скульпторов Тутмес“. ⁷⁸ Конечно, мы не можем с полной уверенностью сказать, что так именно звали главного скульптора данной мастерской, однако это вполне вероятно. Равным образом мы не можем дать ответа и на другой вопрос — был ли он автором тех шедевров, которые обнаружены в его мастерской, но, учитывая, что основные рабочие помещения примыкали именно к дому главного скульптора и что как раз здесь находились, как мы увидим ниже, два явно признанных образцами замечательных бюста Эхнатона и Нефертити, — думается, что у нас есть достаточно веские данные в пользу признания Тутмеса тем гениальным скульптором, который создал лучшие из найденных в его мастерской портретов.

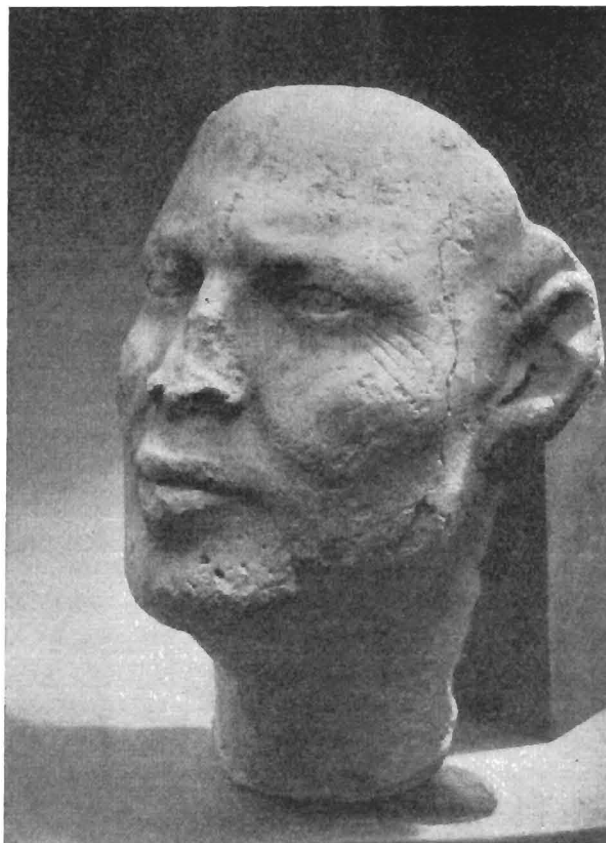
Таких портретов несколько. В первую очередь следует назвать упомянутые парные бюсты Эхнатона ⁷⁹ и Нефертити. ⁸⁰ Сделанные из известняка в натуральную величину, оба бюста были раскрашены. К сожалению, портрет фараона был безнадежно изуродован при разгроме Ахетатона ⁸¹ во время восторжествовавшей реакции. Так как оба бюста стояли на полке при самом входе в помещение, где находились отливки и модели, то они привлекли в первую очередь внимание людей, ворвавшихся в мастерскую для ее уничтожения.

Естественно, что первый удар получило изображение фараона, и бюст его упал с раздробленным лицом. К счастью, одновременно от сотрясения бюст Нефертити тоже упал, и при этом лицом вниз, благодаря чему, очевидно, преследователи не стали его ломать, а направились дальше. Так и был найден через три тысячи с лишним лет этот замечательный портрет (*рис. 172*).

Перед нами лицо молодой женщины с нежным овалом, небольшим ртом, тяжелыми веками, слегка прикрывающими глаза. На ее голове надет высокий головной убор, который носили царицы в конце XVIII династии, и кажется, что тонкая длинная шея слишком хрупка для такой тяжести. Золотая с цветными вставками повязка обвивает этот убор, пестрое ожерелье обрамляет плечи.

Совершенно поразительно мастерство, с которым скульптор передал лицо, точно дышащее жизнью, и вот это исключительное умение создать такой живой образ при явно очень строгом отборе черт свойственно и другому, не менее замечательному портрету Нефертити, также найденному в мастерской Тутмеса (*рис. 173, 174*).⁸² На этот раз перед нами головка меньшего размера, имеющая в высоту 19 см; она сделана из желтого кристаллического песчаника, прекрасно передающего смуглый цвет загорелого тела. Портрет не закончен — не доделаны уши, не вставлены глаза, которые, как и брови, и отсутствующий головной убор, должны были изготавливаться из других материалов. Однако и на том этапе, на котором прервалась работа мастера, его творение производит незабываемое впечатление. Как и в первом случае, перед нами, несомненно, произведение большого реалистического искусства. С поразительным мастерством создала рука гениального мастера эту почти неуловимую моделировку щек, висков, шеи, этот чуть улыбающийся изумительный рот, на губах которого еще сохранилась слегка поблекшая красная краска (*табл. VII*).

Тем же творческим почерком отмечен и ряд других прекрасных работ из мастерской Тутмеса — чудесная статуэтка Нефертити, сделанная из известняка и изображающая царицу уже в последние годы ее жизни,⁸³ поблекшую и исхудавшую (*рис. 175*); головки для статуй царевен; портрет самого Эхнатона,⁸⁴ в котором мы уже не видим обостренного преувеличения основных черт лица фараона; при бесспорном сохранении портретности



образ Эхнатона в этих скульптурах передан так же правдиво, с такой же жизненностью, какой отмечены головы Нефертити (*рис. 176*).

Все эти памятники стилистически едины с портретными скульптурами Нефертити, причем их сходство с оригиналами несомненно. Овал лица старшей царевны Меритатон,⁸⁵ ее выступающий подбородок, неуловимая болезненность явно унаследованы от Эхнатона (*рис. 177, 178*), тогда как рот повторяет очертания губ матери. Иными чертами отличается лицо третьей дочери, Анхесенпаатон,⁸⁶ ставшей впоследствии женой Тутанхамона: для этого еще детского нежного личика характерны мягкие, лишенные остроты линии. Чрезмерно вытянутые черепа этих головок являются результатом условной стилизации слегка удлиненных голов дочерей Эхнатона.⁸⁷

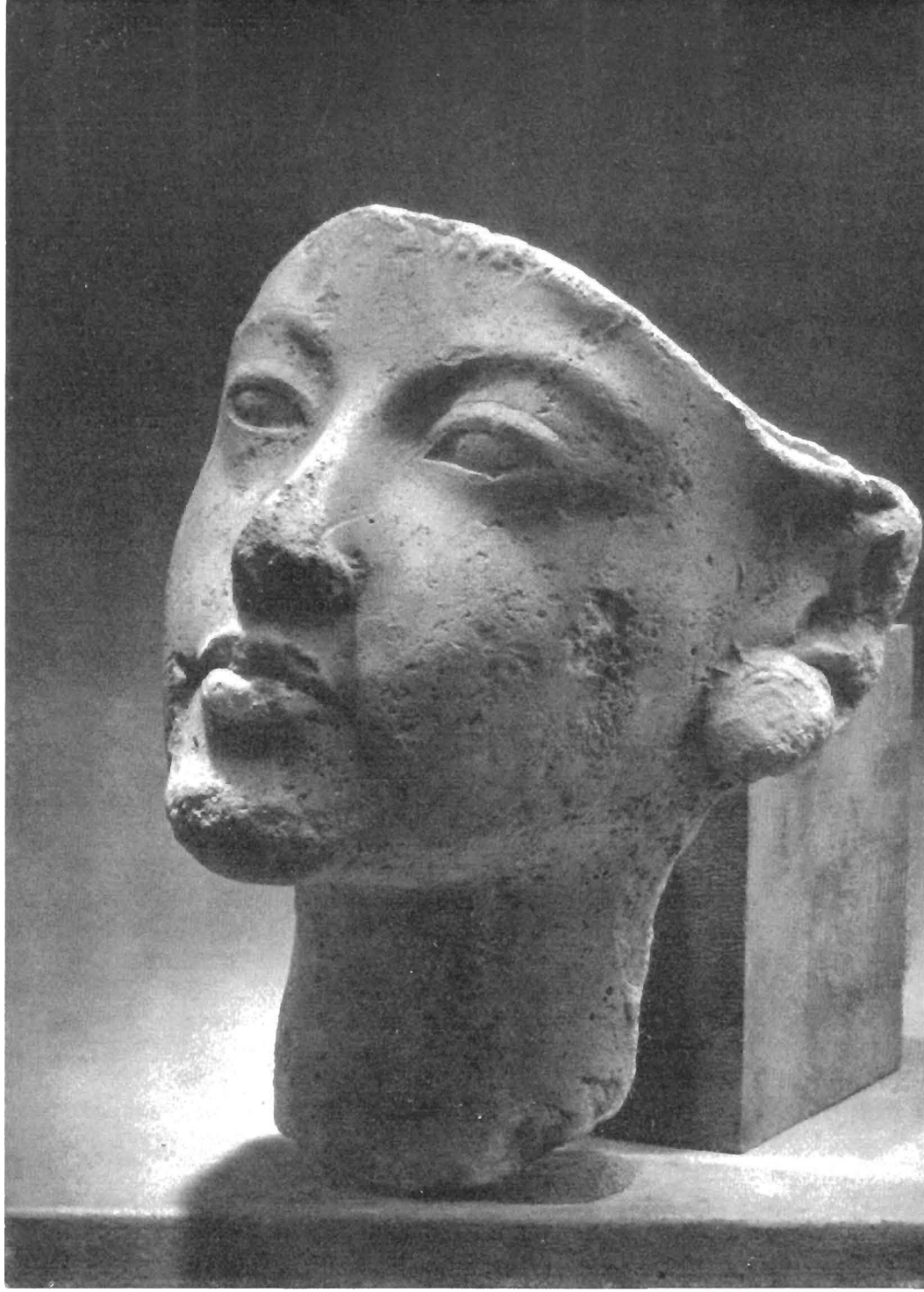
Творческий путь скульптора осветили найденные в его мастерской гипсовые маски и отливки из них. Эти маски снимались и с живых людей и с умерших. Именно на таких масках мастер и удалял ненужные ему детали и путем ряда последовательных отливок, каждая из которых подвергалась новой обработке, достигал, наконец, того совершенства в отборе черт, которое поражает нас в искусстве Ахетатона (*рис. 179, 180, 181*).⁸⁸

Иллюстрируют процесс работы скульпторов и незаконченные памятники. Так, на статуэтке, изображающей ползущего на коленях царя с жертвенником в руках,⁸⁹ видны черные пометки мастера, показывающие дальнейшее направление обработки памятника, которую должен был выполнить один из подмастерьев (*рис. 182*).

Наряду с Тутмесом, среди скульпторов Ахетатона было, несомненно, и еще несколько исключительно одаренных мастеров, как это с полной очевидностью подтвердили раскопки ряда мастерских, имена владельцев которых до нас не сохранились. Так, в одной из таких мастерских (дом Р.49.6) был найден ряд замечательных памятников — голова молодого царя, к рассмотрению которой мы вернемся ниже, и части скульптур, в том числе рука для женской статуи:⁹⁰ сделанная из кристаллического песчаника, она поражает великолепной моделировкой мускулов, локтя, пальцев, тщательной передачей ногтей, легких, почти незаметных морщинок на пальцах (*рис. 183*). Очень хороши и две сжатые в пожатии кисти рук от статуарной группы, также сделанные из песчаника.⁹¹ Аналогичные по качеству работы кисти рук были найдены и в мастерской Тутмеса.⁹²

В мастерской неизвестного скульптора,⁹³ расположенной на квадрате О.47.16а и О.47.20, был найден третий замечательный женский портрет, также из песчаника (Каирский музей) (*рис. 184*). Мы видим и здесь ту же мягкость трактовки, тот же отбор черт, то же очарование женственности, которым полны рассмотренные выше два портрета Нефертити из мастерской Тутмеса. По-видимому, перед нами изображение не самой царицы Нефертити, черты лица здесь иные; очевидно, это портрет какой-нибудь из женщин семьи Эхнатона или его гарема.⁹⁴ К тому же головной убор или парик (сделанный из другого материала) явно не воспроизводит корону и должен был закрывать лицо и часть щеки, как это видно по отсутствию ушей и необработанным щекам. Необходимо также отметить, что в той же мастерской была найдена гипсовая отливка, которую вполне пра-

181. Отливка маски. Гипс





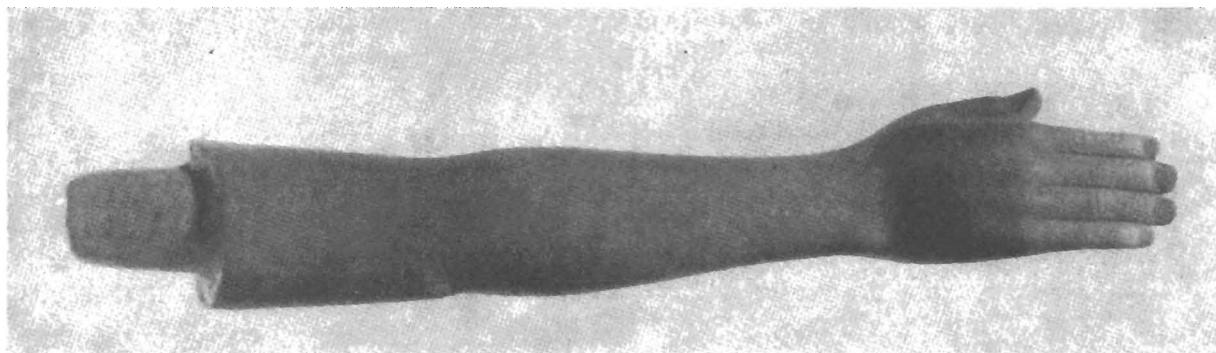
182. Незаконченная статуэтка ползущего фараона. Гранит

вильно считают отливкой со смертной маски Нефертити;⁹⁵ здесь же была обнаружена и отливка с маски Эхнатона явно не молодого возраста.⁹⁶ Таким образом, работа в этой мастерской, по-видимому, производилась в последние годы правления Эхнатона.

Прекрасные скульптурные портреты были обнаружены и в мастерской еще одного скульптора, расположенной немного южнее — на квадрате Р. 49. 6. Здесь была найдена упо-

мянутая выше голова царя (Берлинский музей, № 20496),⁹⁷ незаконченный профиль того же лица⁹⁸ и уже описанные выше руки от статуи и статуарной группы. Те же черты лица мы находим и еще у одной статуэтки, изображающей совсем юного царя, почти мальчика, в так называемом синем шлеме на голове, держащего в руках жертвенник (рис. 186).⁹⁹ Интересно, что эта статуэтка была обнаружена поблизости от мастерской Р. 49. 6 — в доме О. 49. 14. Думается, что все эти три памятника являются портретами Сменхкара, мужа старшей царевны, Меритатон, бывшего соправителем Эхнатона в конце царствования последнего.¹⁰⁰ Исследователи как-то не выделяли портретов Сменхкара среди скульптур Ахетатона, которые приписывались ими либо Эхнатону, либо его второму преемнику — Тутанхамону. Сравнение же амарнских скульптурных портретов, изображающих молодого царя, с несомненными портретами Эхнатона явно показывает, что здесь изображены разные люди. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить такие бесспорные портреты Эхнатона, какими являются гипсовая маска (Берлинский музей, № 21348), гипсовая голова из мастерской скульптора Тутмеса (Берлинский музей, № 21351) и алебастровая статуэтка с жертвенником (Берлинский музей, № 21835),¹⁰¹ с только что описанной статуэткой юного царя с жертвенником из дома О. 49. 14 в Амарне, статуэткой такого же юного царя из дома О. 44. 4¹⁰² или головой молодого царя из мастерской скульптора Р. 49. 6 (Берлинский музей, № 20496).¹⁰³ Мы не найдем на последних трех памятниках столь характерных для Эхнатона черт — вытянутого лица, отвислых толстых губ с выступающей верхней губой, далеко выступающего подбородка, узких полузакрытых глаз.¹⁰⁴ Сравнение всех этих скульптур с золотой маской Тутанхамона¹⁰⁵ и с его статуями, найденными в Мединет Абу,¹⁰⁶ показывает, что они не являются портретами и этого царя.

Лицо Тутанхамона имеет иной овал, оно шире и короче, со слегка приподнятым кончиком толстого носа, пухлыми губами и характерной прямой линией подбородка (как у портретов Аменхотепа III, с которым Тутанхамон имеет много схожего). Особенно следует подчеркнуть отсутствие на портретах Тутанхамона характерной черты всех выше



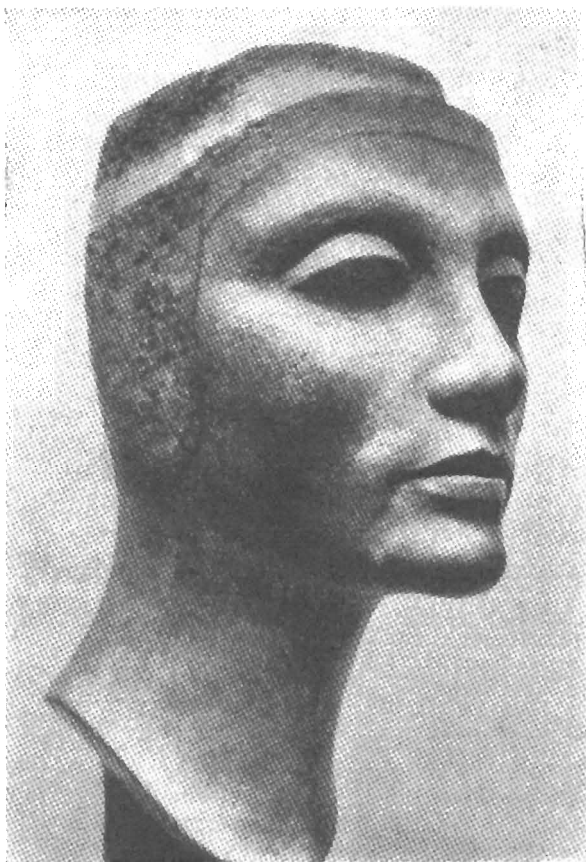
183. Рука от статуэтки. Песчаник

указанных изображений молодого царя из Амарны — опущенных углов губ со складками по сторонам рта, что придает лицу выражение болезненного недовольства. Таким образом, эти памятники не могут являться портретами ни Эхнатона, ни Тутанхамона и должны быть определены как портреты Сменхкара. Как известно, его изображения имеются на амарнских рельефах; так, мы видим Сменхкара вместе с его женой Меритатон на рельефе в гробнице начальника сокровищницы Мерира II и вместе с Эхнатоном на двух незаконченных небольших стелах.¹⁰⁷ Ряд исследователей считает, что Сменхкара и Меритатон изображены на рельефе Берлинского музея, № 15000,¹⁰⁸ что нам представляется безусловно правильным.

Помимо рельефов, в Амарне найдены и предметы художественного ремесла, отмеченные именем Сменхкара. Естественно, что и его скульптурные портреты в Ахетатоне имелись, и поэтому мы имеем полное право связывать с именем Сменхкара такие амарнские скульптуры, которые изображают молодого царя и в то же время отличаются от портретов Эхнатона и Тутанхамона.

Для подобных скульптур характерен ряд общих черт, а именно: лицо не столь длинное и худощавое, как лицо Эхнатона, но более удлиненное, чем лицо Тутанхамона; глаза с тяжелыми веками, не отличающиеся таким узким разрезом, как глаза Эхнатона, но все же несколько менее раскрытые по сравнению с глазами Тутанхамона; уже упомянутые опущенные углы рта со слегка выступающей нижней (а не верхней, как у Эхнатона) губой и складками по сторонам рта. По своему стилю эти портреты резко отличны от ранних памятников Амарны и близки к портретам Нефертити и царевен и являются как бы соединяющим звеном между ними и памятниками Тутанхамона.

Показательно, что рассматриваемые скульптуры, которые мы приписываем Сменхкару, очень близки к той группе памятников, которые документально с ним связаны и воспроизводят его лицо: мы имеем в виду четыре золотых футляра (для внутренностей мумии) в виде маленьких саркофагов, которые были найдены внутри каноп в гробнице Тутанхамона. Анализ надписей на этих футлярах показал, что под картушами Тутанхамона явно прослеживаются картуши Сменхкара и что, следовательно, футляры были сделаны для последнего.¹⁰⁹



184. Женский портрет. Песчаник

Думается, что в итоге всего сказанного внимательный пересмотр скульптур амарнского времени позволяет выделить, помимо указанных выше, еще целый ряд памятников, которые считались портретами Эхнатона или Тутанхамона, но которые следует отнести к изображениям Смейхкара. Таковыми, как нам кажется, являются: известная луврская статуя сидящего царя;¹¹⁰ колоссы с картушами Тутанхамона из Карнака (очевидно, узурпированные Тутанхамоном);¹¹¹ рельеф с профильным изображением головы царя из дома О. 47. 9 в Амарне.¹¹² Все эти памятники очень близки как между собою, так и к рассмотренным выше портретам молодого царя, которые мы относим к Сменхкара, и, наоборот, каждый из них, сопоставленный с несомненными портретами Эхнатона или Тутанхамона, покажет невозможность отнесения их к изображениям этих царей. Этому не противоречит наличие известного сходства в отдельных чертах между лицами Сменхкара и Тутан-

хамона, которое вполне понятно, так как они были, безусловно, близкими родственниками. Несомненно и близкое родство их обоих с Эхнатоном, которое и давало им право на брак с дочерьми последнего и которое объясняет определенное сходство в отдельных чертах обоих молодых фараонов и Эхнатона. Однако, несмотря на это сходство, мы можем установить и явное различие между ними и выделить портретные изображения каждого царя. Определение же портретов Сменхкара важно не само по себе; оно необходимо для того, чтобы объяснить наличие в Ахетатоне портретов молодого фараона, выдержанных в стиле, свойственном позднему этапу амарнского искусства, и снять, таким образом, то кажущееся противоречие в развитии этого искусства, которое могло бы помешать построению полной и убедительной в своей закономерности истории его развития. Развитие же это, как мы могли убедиться на просмотренном обширном и разнообразном материале, после первого этапа с характерной полемической заостренностью в передаче всех образов пошло затем по пути преодоления этой заостренности и одновременной дальнейшей разработки реалистических стремлений.

В итоге же появились и отмеченные выше прекрасные рельефы в более поздних гробницах, и замечательные скульптуры, впервые раскрывшие перед нами ту высоту, которой могло достигать древнеегипетское искусство.

К этим портретам следует добавить и потрясающую по глубине характеристики голову царицы Тии (*рис. 185*);¹¹³ хотя она и не происходит из Ахетатона, но ее чисто „амарнский“ реализм позволяет считать этот замечательный памятник произведением одного из мастеров Ахетатона. Возраст царицы также подтверждает время создания этого портрета.

Необходимо подчеркнуть, что мастера новой столицы достигли небывалых успехов не только в области портрета. Не менее замечательны по своему реализму и тела амарнских статуй, примером чего является ряд статуэток царицы, в которых скульптор с поразительным мастерством передал мягкие, полные грации формы юного тела.¹¹⁴

Стремясь создать возможно близкие к действительности памятники, мастера Ахетатона широко применяли сочетание в одной статуе различных материалов. Лица и руки статуй высекались чаще всего из кристаллического песчаника, хорошо передающего цвет смуглого загорелого тела; покрытые же белыми одеждами туловища делались из известняка. По-прежнему широко применялась раскраска скульптур, равно как и вставные глаза.

Помимо скульптурных мастерских, в Ахетатоне были мастерские, где изготовлялись предметы художественного ремесла. Для двора и знати, для совершения ритуалов в храмах требовалось много изделий из самых разнообразных материалов: изящная мебель, сосуды для питья и благовоний, ювелирные украшения, курительницы.

Мастера Ахетатона широко использовали тематику декорировки и формы изделий предшествующих десятилетий яркого расцвета художественного ремесла. Так, очень близки к керамике, найденной в фиванском дворце Аменхотепа III, два больших глиняных сосуда редкого качества, хранящиеся в Эрмитаже:¹¹⁵ гончар, хорошо приготовив глину, сумел сделать стенки сосудов очень тонкими. Сосуды покрыты росписью, изображающей гирлянды лепестков, мелкие геометрические орнаменты; очень интересно расположены вокруг горла меньшего сосуда фигуры божества долголетия. Яркая голубизна росписи с отдельными черными и кирпично-красными деталями придает обоим сосудам нарядный вид, что вполне соответствовало их назначению: такие сосуды стояли вдоль стен пиршественных залов, увитые виноградными лозами и наполненные вином, которое из них черпали и наливали





VIII. Флакон. Цветное стекло

в кубки или чаши. С назначением сосудов хорошо сочеталось и содержание их росписей.

В художественном ремесле Ахетатона было создано и много нового. Естественно, что общая направленность искусства этого периода способствовала особому развитию близких к природе форм. Это хорошо заметно на изделиях из цветного стекла и фаянса. Так, очень хорош стеклянный флакон в виде рыбки, по темно-синему фону которого извиваются голубые, желтые и белые полосы, передающие чешую.¹¹⁶

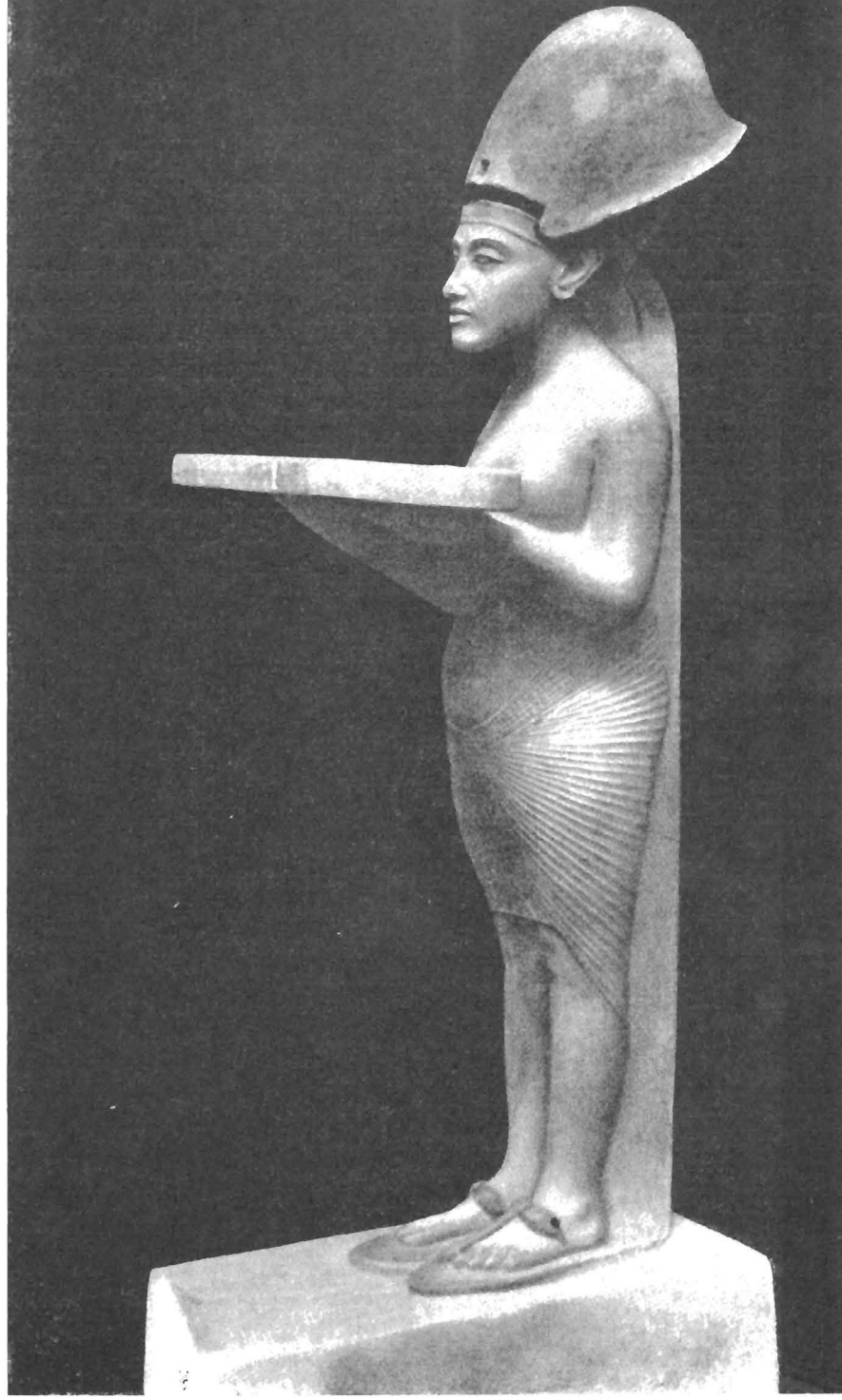
Из цветного стекла изготовляли и изящные вазочки для благовоний, имевшие самые различные формы. Прекрасным образцом может служить небольшой сосуд Эрмитажа (*табл. VIII*).

В главе XIII мы уже отмечали, насколько разнообразны и по цвету и по рисунку были поливные изразцы, которые покрывали стены и даже колонны помещений. На них почти исключительно были изображены растительные мотивы. В форме плодов, цветов или лепестков делались и многочисленные подвески для ожерелий.¹¹⁷

Нас не должно удивлять, что при раскопках Ахетатона было обнаружено мало хорошо сохранившихся первоклассных изделий художественного ремесла. Естественно, что памятники подобного рода были увезены из города с отъездом двора, и поэтому надлежащее представление о замечательных работах этого периода мы можем составить, только ознакомившись с теми шедеврами, которые были найдены в гробнице Тутанхамона и часть из которых была, несомненно, сделана в столице Эхнатона.

Подтверждением изумительного качества работ мастеров Ахетатона может служить замечательный флакончик для особо ценного благовония, хранящийся в Метрополитэнском музее. Сделанный из алебаstra, с узким горлом и яйцевидным туловом, на высокой расширяющейся книзу ножке, с маленькой крышечкой, этот сосуд имеет высоту всего около 10,5 см. Так как его отверстие было очень мало и никакое сверло не могло быть здесь использовано, то флакон был сделан из двух совершенно равных, прочно склеенных половинок. Так же прочно приклеена к тулову флакона изумительная по тонкости работы четко выделяющаяся на желтоватом фоне камня фигурка царевны, вырезанная из пластинки сердолика; спускающийся с виска девочки традиционный большой локон вырезан из обсидиана и в свою очередь наклеен. С оборотной стороны фигурка углублена так, что она точно соответствует изгибам тулова флакона. Царевна стоит на большом цветке лотоса, сделанном из мельчайших кусочков сердолика и стекла, цвета лазурита и бирюзы; снизу лотос заканчивается круглой выпуклостью, покрытой золотой фольгой.¹¹⁸

186. Статуэтка Сменхкара с жертвенником. Известняк



Как уже указывалось, расцвету искусства Ахетатона был положен внезапный конец. Однако разрыв с традициями при Эхнатоне вызвал столь разительные сдвиги в различных областях культуры, что полный возврат к старому был уже невозможен. Подобно тому как разговорный язык прочно удержался в художественной литературе и в деловых документах, так и в изобразительном искусстве нельзя было вычеркнуть все то новое, что было осознано и освоено в Ахетатоне. Именно в этом и заключалась огромная роль амарнского искусства, именно поэтому оно и оставило столь яркий и ощутимый след.

Если бы новый стиль не возник как отражение глубоких изменений в идеологии периода, он не имел бы столь важного значения для последующего развития искусства. В свете всего сказанного понятно, что, несмотря на все попытки восторжествовавшей после смерти Эхнатона реакции вернуться к прежним, дореформенным эстетическим нормам, этого не произошло, да и не могло произойти. Не только памятники, созданные при первых преемниках Эхнатона, полны наследия искусства Ахетатона, но, что еще важнее, это наследие прослеживается и гораздо позже — в произведениях времени правления фараонов следующей, XIX династии.

ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ ПРЕЕМНИКОВ ЭХНАТОНА



Время правления первых преемников Эхнатона было еще полно, хотя и приглушенной, но не прекращавшейся политической борьбы. Победившая верхушка знати и жречество стремились возможно быстрее восстановить прежние порядки. В коронационном декрете Тутанхамона¹ подробно говорится о том, как возобновлялись прежние культы во всех городах страны, как в храмы возвращались богатства и назначались жрецы. При этом царь подчеркивает, что он ставил жрецов из сыновей местной знати: „каждый – сын известного человека, имя которого знают“. Тесная связь знати и жречества выступает, таким образом, с бесспорной четкостью.

Коронационный декрет Тутанхамона — характерный политический документ: здесь и откровенная, злобная ненависть к реформам Эхнатона, и ликование по поводу поражения этих реформ и возвращения к прошлому. Высеченный на большой плите, установленной перед пилоном Аменхотепа III в Карнаке, то есть перед самым входом в храм Амона, декрет служил наглядным свидетельством для всех, входивших в храм, о полном торжестве верховного бога Фив.

Однако, несмотря на явно декларативное назначение документа и несомненное соответствие его с проводившимися мероприятиями, сомнительно, что текст отражал подлинные взгляды молодого фараона и ряда его придворных. Самый очаг атоновской „ереси“ — Ахетатон продолжал еще существовать. Вряд ли случайно, что многие предметы, положенные в гробницу Тутанхамона, сохранили то изображение Атона, то его

имя; даже основным местом пребывания фараона и двора был, по-видимому, Мемфис, а не Фивы.

При Харемхебе обстановка меняется. До своего воцарения Харемхеб не был связан с правящей династией ни кровным, ни брачным родством. Он происходил из Хут-нисут (18-й ном Южного Египта), был воином и еще при преемниках Эхнатона стоял во главе египетского войска. Каким образом Харемхеб захватил престол, мы не знаем. Официальный текст коронационного декрета сообщает в обычных торжественных словах, что Гор, бог родного города Харемхеба, привел его в Карнак к Амону, который избрал его царем Египта.² Свое право на обладание престолом Харемхеб, согласно египетским законам о престолонаследии, должен был закрепить браком с представительницей прежней династии; очевидно, такой представительницей была изображаемая на официальных памятниках вместе с Харемхебом царица Мутнеджемт.

Для того чтобы упрочить свое положение, Харемхебу следовало заручиться поддержкой жречества, хотя он, без сомнения, сознавал, что чрезмерное усиление жрецов было бы опасным для царской власти. Поэтому Харемхеб, учитывая ошибки политики Эхнатона, внешне поддерживал культы древних богов, и в первую очередь Амона. По всему Египту продолжали реставрировать старые храмы, делали новые культовые статуи, сосуды из серебра и золота, назначались жертвы, храмы получали землю, скот, рабов. Особенно большие богатства поступали в фиванские храмы.

В то же время Харемхеб стремился и ограничить власть жрецов. Не случайно, перечисляя в коронационном декрете мероприятия, проведенные по восстановлению прежних культов, и в частности назначение в храмы жрецов, он говорит, что выбирал их из воинов. Таким образом, в жреческой среде оказывались люди из верной опоры царя - войска. Учитывая необходимость привлечь на свою сторону мелких рабовладельцев, Харемхеб издает особый декрет, в котором перечисляет конкретные меры для пресечения вопиющих злоупотреблений чиновников фиска и ограждения интересов мелких торговцев, земледельцев, рыбаков, страдавших не только от вымогательств, но и от прямого насилия и грабежей представителей государственной и местной власти.³

Хотя официальной столицей остались Фивы, Харемхеб придавал большое значение Мемфису, следуя в этом отношении политике своих предшественников; к тому же Харемхеб, как бывший военачальник, должен был хорошо понимать роль Мемфиса как места концентрации египетской конницы.

Для того чтобы ослабить недовольство, которое могла вызвать его политика у крупных рабовладельцев и жречества, Харемхеб проводит ряд мероприятий, несомненно, встречавших одобрение реакционной верхушки. Решительно и круто уничтожается все, что было связано с Эхнатонам и его преемниками, истребляется даже самая память о них. Харемхеб разрушает или узурпирует созданные ими памятники, приказывает полностью разгромить и буквально стереть с лица земли Ахетатон. Одновременно разворачивается грандиозное строительство в самом гнезде амоновского культа — Карнаке.

Сложность исторического момента отражалась и в области идеологии. Восстановление прежних культов требовало возрождения соответствующих религиозно-философских учений. С новой силой вспыхнула пропаганда культа Амона и всеегипетского значения Фив. В одном из гимнов Амону, написанном прекрасным литературным языком, по всем данным, видным представителем амоновского жречества, читаем:

Отброшены враги от Уасет!... *
Владычица городов... Божественное око Атума, око Ра!
Сильнее Уасет всех городов!

Автор гимна прекрасно разбирался в сложной политической обстановке того периода. Стремясь всемерно возвеличить Фивы и в то же время учитывая роль окрепнувшего Мемфиса, он так характеризует значение трех крупнейших египетских городов и их культов:

Есть три бога-владыки - Амон, Ра и Птах,
И нет никого, кроме них..

Города их утверждены на земле навеки —
Это Уасет, Ону и Мемфис, навсегда.

Когда посылают повеление с неба,—
Слышат в Ону, повторяют в Мемфисе для Прекрасноликого, **

(Но) записанное на документе бога Тота (посылают) в Город Амона,
Выполняют же повеление в Уасет. ⁴

В этих строках в сжатой, но выразительной форме дано совершенно правильное определение взаимоотношений этих трех городов и политической роли их религиозно-философских систем: Ону, самый древний всеегипетский религиозный центр, слышит божественное откровение, Мемфис записывает его, но для исполнения его пересылают в Фивы, и только в Фивах осуществляется повеление бога.

Характерна и речь, которую произносит верховный жрец Амона Неферхотеп после награждения его Харемхебом: „О, как велики владения того, кто знает дары этого бога, царя богов! Мудр тот, кто его знает, благополучен тот, кто ему служит, есть защита для того, кто следует за ним!“ ⁵

В то же время не прекратилась и борьба с официальными жреческими учениями. Мы видели, что эта борьба шла давно, что она была обусловлена определенными социальными и политическими причинами. Эти причины не были уничтожены победой реакции,

* Фивы.

** Птах.

а следовательно, оставалась и почва для идеологической борьбы, к тому же значительно обострившейся за период Амарны, который, несмотря на свою краткость, пошатнул многие представления и оставил глубокий след.

До нас дошли, естественно, только слабые отклики того брожения умов, которым был полон этот период, так как понятно, что многое было истреблено реакцией, а многое не получало распространения. Однако и то, что сохранилось, достаточно показательно. Так, при Харемхебе вновь вспыхивает полемика жрецов с „Песней арфиста“. Характерно, что именно к этому периоду относится единственная дошедшая до нас запись текста древней, вольнодумной „Песни арфиста“ на стене гробницы. Эта усыпальница, находившаяся в Саккаре, некрополе Мемфиса, принадлежала царскому скульптору Паатонэмхебу.⁶ На рельефе изображен сам Паатонэмхеб с женой и двумя дочерьми, перед ними поставлены дары; справа жрец совершает возлияние и четыре музыканта играют на арфе, флейтах и лютне. Арфист, старый слепец, поет при этом „Песнь арфиста“, слова которой написаны над ним. Судя по имени, Паатонэмхеб был современником Эхнатона, но его гробницу следует датировать временем Тутанхамона или Харемхеба: наличие изображений прежних богов и молитв к ним говорит о том, что уже начался возврат к старым культам; в то же время Паатонэмхеб еще сохранил в своем имени имя бога Атона, что было бы невозможно в условиях полного торжества жреческой реакции.

Стиль изображений ближе к памятникам Харемхеба, чем Тутанхамона (см. ниже). Может быть, не случайно, что „Песнь“ сохранилась в гробнице скульптора: этот человек мог работать какое-то время в Ахетатоне. Группа музыкантов очень близка к аналогичным группам певцов храма Атона, изображенных в гробницах вельмож Ахетатона. Тогда станет понятна приверженность Паатонэмхеба к Амарне, о которой свидетельствует и нежелание изменить имя, и наличие такого варианта „Песни арфиста“, который явно шел вразрез с официальными жреческими учениями. Необходимо учитывать, что процесс переоценки этих учений при Эхнатоне привел не только к их отрицанию, но способствовал и усилению элементов свободомыслия после поражения атоновского учения.

То, что „Песнь арфиста“ в этот период привлекала к себе внимание людей, скептически настроенных, показывает наличие прямой борьбы с ней. Следы этой борьбы сохранились в текстах жреческих гробниц. Так, в фиванской гробнице видного жреца Амона Неферхотена, жившего при Харемхебе и бывшего, следовательно, современником Паатонэмхеба, имеются две крайне интересные песни, слова которых написаны около фигур арфистов. Одна из них звучит следующим образом:

„Говорит арфист жреца бога Амона Неферхотена: О, все почтенные знатные и Девятка богов некрополя! Слушайте совершение восхвалений этому жрецу, прославлений... благородного и знатного, теперь, когда он стал богом, живущим вечно, возвеличенным в некрополе! Слышал я эти песнопения, которые в древних гробницах, то, что они повествуют, восхваляя [жизнь] на земле и умаляя некрополь. Для чего же так поступать с землей вечности, праведной и справедливой, не имеющей страха? Для нее отвращение — мятёж.

Нет [там] никого, собирающегося против своего ближнего. Эта земля, не имеющая врага — все наши предки покоятся в ней, с изначального времени, и те, кто родятся миллионами миллионов, придут в нее все. Никто не пребудет в Египте, нет никого, кто бы не пришел в нее! То время, которое проводится на земле, — это сон, и говорят „добро пожаловать благополучным и невредимым“ тому, кто достиг Запада“. ⁷

Содержанием второй песни в гробнице Неферхотепа также является описание покоя, который ждет умершего: „О, как воистину покоен этот вельможа! Прекрасная судьба совершилась! Со времени бога проходят тела (то есть искони умирают люди. — М. М.), и поколения приходят на их место. Проводи же счастливый день, о жрец!.. Отбрось всякое огорчение, думай только о радости, пока не придет день, когда надо причалить к земле, любящей молчанье... Проводи же счастливый день, мудрый жрец с чистыми руками! Я слышал обо всем, что случилось с предками, — их [стены] разрушены, их места не существуют, они подобны тем, кто никогда и не был со времени бога. [Но твои стены крепки, ты посадил деревья] ⁸ на берегу твоего пруда, твоя душа отдыхает на них!..“ ⁹

Обе песни из гробницы Неферхотепа явно полемизируют с древней „Песней арфиста“, повторяя ее положения и даже слова. Мы отчетливо слышим здесь голос жреца, пытающегося опровергнуть проявления свободомыслия, нетерпимые для жречества. Жрецы пробуют противопоставить восхвалению реальной жизни вечный покой некрополя; делаются и наивные попытки возразить на доводы древней „Песни“ уверениями в прочности данной гробницы, в обеспечении ее водой и т. д. Подобная полемика со свободомыслием, наряду с прямым воспроизведением „Песни арфиста“ в гробнице Паатонэмхеба, говорит о достаточном распространении скептицизма в послеамарнский период и об определенной тревоге жречества по этому поводу.

Еще более отчетливо отразилась идеологическая борьба на памятниках искусства.

Изучение их встречает некоторые трудности, обусловленные сложностью исторической обстановки. Мы очень мало знаем о том, как протекали царствования Сменхкара, Тутанхамона, Эйе. Краткость их правлений ограничивала масштабы деятельности зодчих и скульпторов, а условия, в которых проходили смены фараонов, не позволяли подчас производить в надлежащем порядке их погребения, причем памятники, предназначавшиеся для одного царя, присваивались его преемником. Много трудностей возникает и вследствие уничтожения и узурпации Харемхебом произведений, созданных его предшественниками. Тем не менее установить общую картину развития искусства послеамарнского времени все же можно.

При возобновлении культа Амона, происшедшем еще при Сменхкара, и восстановлении деятельности старых храмов срочно следовало реставрировать эти храмы, равно как и создать новые памятники, ¹⁰ которые показали бы мощь и прочность культов древних богов и особенно Амона.

Естественно, что в первую очередь такие памятники должны были появиться в главных святилищах Амона — в Карнаке и Луксоре. И действительно, строительство в Карнаке

велось достаточно обширное, поскольку в пилонах, воздвигнутых здесь немного позже, при Харемхебе (II и IX пилоны), обнаружены части архитравов с именами Тутанхамона и Эйе и колонны с именем Тутанхамона. Харемхеб, как правило, узурпировал из памятников своих ближайших предшественников все, что считал возможным сохранить. Если же он приказывал разрушить полностью зал или молельню, то для этого должны были быть какие-то особые причины. Возможно, что постройка Тутанхамона и Эйе находилась к западу от пилон Аменхотепа III, где Харемхеб воздвиг свой знаменитый гипостиль. Это тем более вероятно, что увеличение храма Амона как раз и раньше и позже шло именно к западу, к Нилу.

В Луксоре при Тутанхамоне были выстроены стены вдоль гигантской колоннады, поставленной при Аменхотепе III по центральной оси большого двора, запланированного зодчим Аменхотепом-младшим перед храмом. Ввиду срочности работы для стен использовались барабаны и капители колонн, которые были изготовлены и завезены сюда еще при Аменхотепе III и предназначались для портиков вокруг двора. Очевидно, было решено не терять времени на сооружение двора и ознаменовать восстановление культа Амона возведением торжественного прохода, по которому шли процессии. Рельефы на стенах нового прохода [как раз и содержали изображение праздничной процессии с выносом культовой статуи Амона и поклонением Тутанхамона перед главным богом Фив и всего Египта.

Иные, поистине грандиозные масштабы приняло строительство в Карнаке при Харемхебе. Здесь перед пилоном Аменхотепа III было решено возвести огромный гипостиль, использовав для его центрального прохода гигантскую колоннаду, поставленную по главной оси храма зодчим Аменхотепом-младшим. В длину новый гипостиль занимал 103 м, в ширину — 52 м. На этой площади было возведено 134 колонны, образовавшие 33 нефа. С запада гипостиль был ограничен новым пилоном (II на рис. 100), 40 м высотой и 100 м шириной, который превосходил по размерам пилон Аменхотепа III. Для строительства гипостиля и пилон были использованы камни и десятки тысяч кусков рельефов и скульптур разрушенного храма Атона, равно как и части построек Тутанхамона и Эйе. Насколько было закончено сооружение гипостиля при Харемхебе, неясно, так как возведение колонн, перекрытий и декорировка всего зала и пилон продолжались при Рамсесе I, Сети I и завершились только при Рамсесе II. Это не удивительно, если учесть, что на сооружение гипостиля, без фундамента и потолков, пошло свыше 30 000 тонн обработанного камня, следовательно, надо было извлечь из каменоломен не менее 50 000 тонн камня.

По дороге к храму Мут Харемхеб построил перед пилонами Тутмоса III и Хатшепсут еще два пилон (IX и X на рис. 100), начертав на них на южном входе храма Амона свое имя. На стенах возводимых им построек Харемхеб приказал высечь рельефы, которые должны были показать его верность и благодарность Амону, помощь Амона в победоносном исходе войн. На стене, соединявшей новые пилоны Карнака, изображены принесение даров от вождей Пунта и передача этих даров Амону, на IX пилоне — привод

пленных азиатов. Такие сцены имеются и в святилищах, построенных при Харемхебе и в других местах: в пещерном храме в Сильсилэ показаны победы в Нубии и новые вереницы пленных. Здесь же знаменательная группа: Харемхеб получает от Амона жезл, причем текст передает речь Амона: „Я дал тебе победу над Югом, торжество над Севером!“¹¹

Наши сведения о заупокойных ансамблях преемников Эхнатона далеко не полны. О заупокойном храме и гробнице Сменхкара ничего не известно. Часть его погребального инвентаря была использована при похоронах Тутанхамона, а мумия погребена в чужом саркофаге.¹²

Тутанхамон выбрал для своего заупокойного храма место к юго-западу от храма Аменхотепа III. Однако, насколько продвинулась постройка этого святилища к моменту смерти молодого фараона, сказать трудно, так как храм был узурпирован Эйе. Вход представлял собой пилон, за которым слева находился небольшой дворец. Далее возвышался второй пилон, позади которого в глубине большого двора стояло здание храма. Первым помещением был неглубокий зал с двадцатью колоннами и четырьмя пилястрами, расположенный вдоль всего фасада храма и, возможно, служивший своего рода вестибюлем. Из него вели проходы в каждую из трех частей храма. Установить, кому были посвящены те или иные помещения, пока не удастся. Как и раньше, в доамарнские времена, в декорировке храма большую роль играли колонны. Помещения были распланированы с соблюдением возможной симметрии. Симметрия лежала и в основе планировки дворца. В центре его фасада, под портиком из восьми колонн, находилось „окно явлений“, которое освещало восьмиколонный зал. Со двора в этот зал входили с двух сторон через одинаковые узкие вестибюли. За первым залом шел тронный зал меньших размеров, с четырьмя колоннами, и еще ряд помещений.

Харемхеб вместо постройки своего заупокойного храма узурпировал храм Эйе, значительно его расширив. Здесь были поставлены еще два пилона и вся территория (258 × 146 м) окружена стеной. Второй пилон Эйе был уничтожен, и перед зданием храма был устроен большой обнесенный двойной колоннадой двор. Некоторые изменения были произведены и в самом храме, в частности добавлен ряд помещений в его западной части.

Судить о том, как мыслили свои усыпальницы первые три преемника Эхнатона, можно, в сущности, только по гробнице Эйе, поскольку Сменхкара был погребен в случайной гробнице, а гробница Тутанхамона была сооружена явно крайне поспешно. Возможно, что гробница Эйе была начата Тутанхамоном и только узурпирована Эйе, решившим похоронить своего молодого предшественника в скромном, наспех приготовленном склепе. Как бы там ни было, усыпальница в Долине царей, стены которой покрыты рельефами с изображениями Эйе, представляет собою сочетание царских гробниц в Фивах и Ахетатоне. Подобно гробнице Эхнатона, она не имеет поворотов, характерных для всех предшествующих усыпальниц фараонов, и ее помещения расположены по прямой линии, вглубь от входа. Однако после первого коридора у Эйе все же имеется перерыв (отсюда

начинается спуск), а перед залом саркофага, как и полагалось согласно древним традициям, устроен небольшой зал. Позади зала саркофага, как у Аменхотепа III, находится небольшая комната, вероятно, для хранения погребального инвентаря, как это можно предположить по аналогии с гробницей Тутанхамона.

Следование прежним традициям отразилось гораздо сильнее в планировке гробницы Харемхеба, которая ближайшим образом воспроизводит план усыпальницы Тутмеса IV и особенно Аменхотепа III. Разница заключается только в том, что Харемхеб сохраняет амфиладное расположение помещений, без поворотов.

Основная строительная деятельность при Тутанхамоне, Эйе и Харемхебе связана с именем зодчего Майи. Сын судьи Иуи и его жены Урет, Майя при Тутанхамоне был начальником работ в некрополе, начальником сокровищницы, царским писцом. В гробнице Тутанхамона найдены два предмета, которые Майя поднес в дар царю в день похорон, — заупокойная статуэтка (ушебти) и уникальное скульптурное изображение Тутанхамона на погребальном ложе; по сторонам тела фараона сидят две птицы, одна с человеческим лицом — олицетворение души „ба“, другая сокол — символ двойника „ка“. В посвященных надписях Майя указывает свои звания и подчеркивает свое исключительное положение и близость к фараону, называя себя „слугой, который делает добро его величеству, который ищет то, что хорошо, и находит то, что прекрасно... возлюбленным своего господина, творщим то, что он скажет.“¹³

Очевидно, Майя сохранил свое положение и при Эйе, так как при Харемхебе его деятельность значительно расширяется. Уже на восьмом году правления Харемхеба Майя получает приказ восстановить разграбленное погребение Тутмеса IV.¹⁴ Сохраняя свои прежние звания, он назначается носителем опахала по правую сторону царя, начальником всех работ в Карнаке, руководителем праздника Амона в этом же храме. Таким образом, Майя становится во главе всех гигантских архитектурных строителей в храме Амона — главном святилище страны. Об его высоком положении свидетельствует находка его статуи, поставленной около обелиска Тутмеса I, там же, где стояла статуя его знаменитого предшественника — зодчего Аменхотепа, сына Хапу.¹⁵ Майя изображен в виде писца, со свитком папируса на коленях, с письменным прибором на левом плече; на коленях у него лежит раковина с двумя кусками краски — черной и красной. К сожалению, голова статуи не сохранилась.

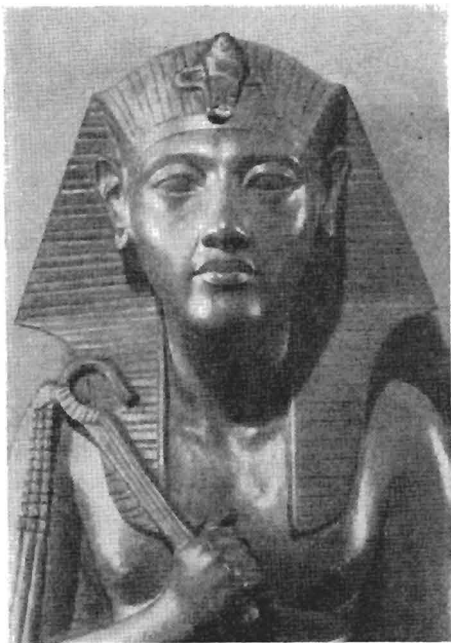
В свете всего сказанного очевидно, что Майя был строителем не только заупокойного храма Тутанхамона — Эйе — Харемхеба и соответственно усыпальниц этих фараонов, но и нового грандиозного гипостилья в Карнаке. Именно ему принадлежала идея планировки этого зала и осуществления первого этапа его строительства, равно как и возведение трех пилонов Харемхеба. Размах работ требовал неоднократного присутствия зодчего и в каменоломнях Сильсилэ, где он же построил знаменитый пещерный храм Харемхеба.¹⁶ Высеченный целиком в скале, храм расположен на западном берегу Нила, фасадом на восток, навстречу восходящему солнцу. Вход в него оформлен в виде портика

с четырьмя массивными прямоугольными столбами, образующего восточную стену широкой галереи, в центре западной стены которой имеется проход в молельню. В глубине молельни возвышаются вырубленные в скале шесть скульптур бога Себека, фиванской триады — Мут, Амона и Хонсу, фараона Харемхеба и бога Тота. При Харемхебе рельефами были покрыты только стены молельни, южная часть галереи, южная часть западной стены и два средних столпа портика, остальная же декорировка была выполнена при фараонах XIX и XX династий.

На базах скульптур в молельне были высечены молитвы о даровании богами жертв Харемхебу, причем в каждой молитве зодчий, руководивший сооружением храма, желая увековечить и память о себе, указывал, что он „главный начальник работ своего господина в памятниках...“, что он всегда выполнял желания царя. К сожалению, концы молитв с именем зодчего были уничтожены, равно как было уничтожено его имя в надписях на южной и северной стенах молельни и на южной стене галереи, где зодчий говорит, что он был хвалим царем. Когда и почему были стерты имена зодчего — неизвестно.

Думаем, что именно этому зодчему Майе принадлежит гробница в Саккаре¹⁷ и что он и его жена изображены на трех скульптурах Лейденского музея.¹⁸ Одна из статуй показывает Майю сидящим, в обычном парадном одеянии и в парике, характерном для конца XVIII династии (рис. 187). Две складочки на шее, мягкая трактовка мускулов тела,





188. Голова статуи Сменхкара (фас). Шифер

с двумя жировыми складками на диафрагме,— все это датирует статую также концом XVIII династии. С этим хорошо согласуется и тип лица, восходящий еще ко времени Аменхотепа III и особенно распространенный на скульптурах времени Харемхеба. Парная к этой статуе скульптура изображает жену Майи, певицу Амона Мерит. На ней также обычная для женщин конца XVIII династии одежда, на голове парик из множества косичек, по форме соответствующий времени Харемхеба — пышный, с длинными передними прядями. Третья скульптура — группа: Майя и Мерит сидят рядом, одетые так же, как и на описанных статуях.

В надписи на скульптурах Майя назван „истинным царским писцом, любимым царем, начальником сокровищницы Владыки Обеих Земель“.

Эти статуи справедливо считаются изображениями владельца гробницы L-XXVII в Саккаре, часть рельефов из которой находится в Берлинском музее и в музее Онтарио в Торонто, а часть была впоследствии обнаружена в кладке стены коптского монастыря Иеремии около Саккары.

На сохранившихся рельефах преимущественно показаны культовые сцены, эпизоды же из деятельности Майи ограничены пока только приводом и исчислением пленных иноземцев. Владелец гробницы назван на этих рельефах „наследным князем, хранителем печати, единственным семером, царским писцом, начальником сокровищницы Владыки Обеих Земель, начальником работ на памятниках [господина] своего, Майя“, его жена — певицей Амона Мерит.

Таким образом, его звания полностью совпадают не только с перечисленными на статуях в Лейдене, но и на фиванских памятниках зодчего Майи, современника Тутанхамона и Харемхеба. Кроме того, на одном рельефе в Саккаре братья Майи — начальник сокровищницы Нахеви и писец сокровищницы Нахт — приносят жертвы Майе, его жене и двум женщинам, одна из которых названа „певица Амона, хвалимая богиней Хатор... его Урет“.¹⁹ Вспомним, что как раз так названа мать зодчего Майи в надписи о реставрации погребения Тутмеса IV. Поскольку и стилистически рельефы из гробницы L-XXVII в Саккаре, как и статуи в Лейденском музее, датируются временем Харемхеба (см. ниже), мы можем с полной уверенностью считать, что они принадлежат тому же лицу, что и указанные памятники из Фив и Силсиль. В итоге перед нами стоит интересный облик еще одного из крупнейших египетских зодчих, создателя самого большого колонного зала древнего мира. Происходя, как и Сенмут, из средних кругов рабовладельцев, Майя, очевидно, достиг высокого положения благодаря своим способностям строителя. А положение это было действительно высокое: помимо перечисленных уже званий, Майя в надписи на

своей карнакской статуе заявляет, что он был „великий из великих, сер во главе вельмож царя, искусный речью“.²⁰

Пути развития художественной жизни Фив в послеамарнский период гораздо отчетливее, чем памятники архитектуры, показывают произведения изобразительного искусства и художественного ремесла. Здесь особенно ясно выступает характерное для того времени сочетание амарнского наследия с прежними традициями.

В этих условиях понятна наступившая неуверенность мастеров в правильности выбора той или иной трактовки памятника. Многие мастера работали ряд лет в Ахетатоне и после возвращения в Фивы не могли не ощутить внутреннего противоречия между выполнением поставленных задач и всем тем новым, что было пережито и воспринято в мастерских Ахетатона.

Возможно, что и представители высшей знати и жречества в отдельных случаях уже не отдавали себе отчета в том, какие композиции были вновь созданы при Эхнатоне. Конечно, все, что было непосредственно связано с культом Атона или такими явными нарушениями прежних традиций, как, например, изображения сцен из царского быта, не могло воспроизводиться. Однако такие композиции, как награждение вельможи фараоном перед „окном явлений“, расширение показа пейзажа, равно как сохранение в той или иной мере ряда художественных приемов, уже не встречали осуждения.

Хотя статуи с именем Сменхкара до нас не дошли, мы уже видели, что некоторые памятники могут быть определены как его портреты. Интересно наличие среди них и таких официальных крупных скульптур, как две статуи с картушами Тутанхамона и Харемхеба, найденные в тайнике Карнакского храма Амона.²¹ Эти статуи изображают традиционную фигуру стоящего фараона в обычном набедренном переднике, с полосатым царским платком на голове. Лицо фараона, явно молодое, имеет те же черты, которые мы отмечали на остальных портретах Сменхкара, хотя статуи и более идеализированы. Очевидно, они были созданы в конце правления Сменхкара, поскольку он здесь показан в возрасте около двадцати лет. Возможно, что памятники не успели закончить к моменту смерти молодого царя и они были узурпированы сначала Тутанхамоном, а потом и Харемхебом.

Из Фив же происходит еще одна очень интересная скульптура Сменхкара — знаменитая луврская статуя, изображающая сидящего молодого фараона с жезлом и плетью в правой руке (рис. 188—189). Эта статуя некогда составляла часть группы, так как на талии фараона сохранился фрагмент руки царицы, фигура которой находилась справа от него.²² Скульптура является лучшим портретом Сменхкара. Мастер создал выразительный образ молодого, но уже пресыщенного жизнью, избалованного правителя. Лицо



с великолепно моделированными тяжелыми веками, чувственным ртом со слегка выступающей нижней губой кажется недовольным и утомленным. Так же бессильно и ожиревшее тело юноши; от всей его позы, расслабленной и вялой, веет равнодушием и безразличием.

Сравнение лиц каирских статуй с данной скульптурой показывает большое портретное сходство.

К монументальным скульптурам Сменхкара следует отнести и голову статуи из песчаника (музей в Бостоне), близкую к рассмотренным памятникам.²³

Одной из первых по времени и наиболее совершенных по выполнению официальных скульптур Тутанхамона является известная триада, в центре которой сидит Тутанхамон, а по обеим сторонам от него — Амон и Мут (Каирский музей, № 42097).²⁴ Тутанхамон изображен здесь в виде сына Амона и Мут — бога луны Хонсу: на голове царя надета корона этого божества.

Мастер превосходно передал образ юного фараона, почти мальчика. В трактовке триады характерно смешение различных художественных традиций. С одной стороны, еще очень живо наследие амарнского искусства: оно чувствуется в лицах с нежным овалом, тонким рисунком губ и полузакрытыми глазами, в мягких мускулах слабых тел с характерными для скульптур Ахетатона контурами и пропорциями. С другой же стороны, персонажи триады внутренне не объединены между собой, фигуры застыли в канонических условных позах, руки лежат совершенно неподвижно. Следуя прежним требованиям, скульптор повторил черты фараона в лице Амона, однако при этом, вопреки традициям, он изобразил Амона также совсем молодым. Подчеркнуть близость облика царя и бога в данном случае было совершенно необходимо: этим наглядно подтверждалось, что Амон признал своим сыном нового фараона, отказавшегося от заблуждений атоновского учения. Скульптура убедительно свидетельствовала, что Амон и Мут приняли под свою защиту юного правителя Египта.

Сыном Амона — богом Хонсу изображен Тутанхамон и в другой статуе, являющейся самым замечательным из его монументальных скульптурных портретов.²⁵ Памятник полон еще подлинно ахетатоновским вдохновением: перед нами тот же необычайно продуманный отбор черт, та же неуловимо тонкая моделировка лица, та же постановка глаз, придающих лицу выражение созерцательной задумчивости и большого внутреннего содержания. Такое лицо мог создать и скульптор Тутмес, и неизвестный нам по имени автор третьей головы царицы из Ахетатона или статуэтки Сменхкара в синем шлеме, с жертвенником в руках, также происходящей из столицы царя-„еретика“.

Стремление показать признание Амоном нового фараона обусловило появление еще ряда скульптур, изображавших верховного бога Фив сидящим на троне и обнимающим стоящего перед ним Тутанхамона. Таковы, например, две группы в Лувре и фрагмент такой же группы в Метрополитэнском музее. Иногда царь стоит рядом с богом, касаясь его одной рукой, точно прося защиты, как это видно на примере группы Тутанхамона и Амона-Мина, узурпированной Харемхебом (Британский музей).²⁶ Характерно то главен-

ствующее положение, которое занимает в этих скульптурах Амон: его фигура совершенно подавляет маленькую фигурку царя, слабого существа, полностью зависящего от своего божественного покровителя. Лицо Амона и в этих группах передает черты Тутанхамона. Сохраняет портретное сходство с молодым фараоном и голова колоссальной статуи Амона, найденная в Карнаке,²⁷ и голова статуи Амона из северной части Карнака,²⁸ причем последняя изображает бога таким же молодым, каким он показан в триаде.

Стилистически эти скульптуры неоднородны. Они сделаны, несомненно, разными мастерами, которые, творчески перерабатывая наследие Ахетатона, создавали отмеченные индивидуальностью художественного почерка образы молодого царя. Так, голове статуи юного Амона из северной части Карнака свойственна общая мягкость моделировки, но эта скульптура уступает голове статуи колосса Амона в пластической проработке рта и щек. Гранитная голова, хранящаяся в Брюссельском музее, уже отмечена спокойной идеализацией.²⁹ Очень интересны великолепные, сделанные из песчаника колоссы Тутанхамона из его заупокойного храма, узурпированные Эйе и Харемхебом.³⁰ Несмотря на большие размеры этих скульптур (около 5,25 м высотой), их лица сохраняют точную портретность черт, сочетая прекрасную моделировку рта и носа с несколько условной линией век и чрезмерно изогнутыми бровями (рис. 190). Однако мастер сумел так поставить глаза, найти такой разрез, что эти статуи



в большей степени, чем многие портреты Тутанхамона, передают настроение углубленного созерцания. Обе скульптуры отличаются вниманием к отделке деталей: тонко прорисованы орнамент пояса, бусы широкого ожерелья, рукоятка кинжала в виде головы сокола. Желтый с синими полосами головной убор, синие брови и веки инкрустированных глаз, разноцветное ожерелье, желтый пояс и кинжал оттеняются розовым цветом тела статуи и белизной набедренного одеяния.

Отчетливо заметно наследие Амарны и в произведениях иного назначения — в скульптурах, найденных в гробнице Тутанхамона и связанных с заупокойными обрядами.³¹ Портретное сходство хорошо видно и в двух крупных деревянных статуях фараона, стоявших у входа в погребальную камеру, и в заупокойных деревянных же статуэтках — ушебти, и в своеобразных фигурках, изображавших различные ритуальные эпизоды, символизировавшие борьбу со злыми силами и воскресение. Однако ярче всего традиции скульптурных мастерских Ахетатона отразились в трактовке скульптурных лиц трех саркофагов и золотой маски, покрывавшей голову мумии Тутанхамона (*рис. 191*).

С особым мастерством проработан здесь характерный профиль царя с расширяющимся к концу, чуть вздернутым носом, полными губами, почти прямой линией подбородка. Несмотря на инкрустированные полосы бровей и протянутые до висков линии век, маска полна жизненной правдивости. Характерно, что скульптор придал маске и лицам саркофагов особое выражение легкой грусти, не свойственное другим портретам Тутанхамона и объясняемое погребальным назначением памятников. Следует отметить замечательное исполнение рук фараона на саркофагах, особенно на третьем, сделанном из литого золота.

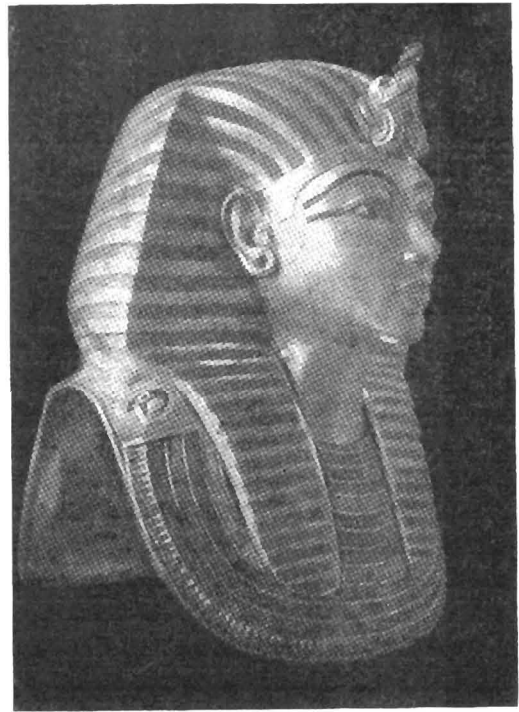
Среди скульптур, найденных в гробнице Тутанхамона, заслуживают внимания четыре статуэтки богинь, стоявших по сторонам футляра, в котором хранились каноны — сосуды с набальзамированными внутренностями фараона (*рис. 192*).³² Эти статуэтки являются уникальными произведениями, созданными в художественных нормах амарнского искусства. Все в них необычно для традиционной иконографии богинь: и позы с распростертыми руками и повернутыми вбок головками, и правдиво переданные формы юных грациозных фигур, просвечивающие сквозь легкие прозрачные одежды. Кажется, что эти статуэтки сделаны руками мастеров Ахетатона.

Иконографическое и стилистическое своеобразие этих памятников становится понятным, если мы вспомним, что, как указывалось в предыдущей главе, маленькие золотые гробики, в которых лежали внутренности Тутанхамона, были взяты из погребального инвентаря, приготовленного для Сменхкара. Очевидно, и фигурки богинь также предназначались для гробницы последнего и изображали его жену, царицу Меритатон. Согласно заупокойным обрядам атоновской религии, именно фигуры царицы должны были охранять гроб фараона, как это видно по обломкам саркофага, найденным в царской усыпальнице в Ахетатоне. Не случайно и лица четырех богинь из гробницы Тутанхамона имеют большее сходство с портретом Меритатон; видимо, именно ее, жену Сменхкара, изображали статуэтки, охранявшие каноны. В таком случае понятна и амарнская трактовка скульптур,



и неприемлемые для статуй богинь одежды светских женщин, и то, что эмблемы на головах фигурок — иероглифы их имен — кажутся приставленными позже.

От царствования Эйе сохранилось мало его портретов.³³ Наиболее замечательными являются два колосса из его заупокойного храма, узурпированные Харемхебом. Фараон изображен сидящим на обычном кубообразном троне. С беспощадной правдивостью амарнской традиции, вопреки прежним канонам, царь представлен здесь старым, дряхлеющим человеком (*рис. 193*). Старым, морщинистым показано его лицо и на рельефе, находившемся на стороне трона одной из статуй, где Эйе изображен в образе бога Нила (*рис. 194*). Отчетливая возрастная характеристика сохранена и на других великолепных скульптурах Эйе — голове статуи (Каирский музей) и деревянной статуэтке из тайника Карнака.



Подлинных официальных скульптур Харемхеба дошло до нас не так много, и большинство статуй с его картушами — это узурпированные памятники его предшественников. Настоящим портретом Харемхеба следует признать его статую в группе с богом Гором — божеством его родного города.³⁴ Вся группа несколько суха и холодна; образ фараона заметно идеализирован, без тех следов искусства Амарны, которые были так живы на статуях Тутанхамона и Эйе. Однако вряд ли это было характерно для всех статуй царя, царицы или богов. Во всяком случае, два памятника говорят обратное: это группа Харемхеба и царицы Мутнеджемт с текстом коронационного декрета и колоссальная группа Амона и богини Мут. Первое произведение,³⁵ несмотря на официальное назначение и каноническую иконографию, отличается мягкой лепкой тел, без той преувеличенно развитой мускулатуры, которая была свойственна изображениям богов доамарнского времени. К сожалению, голова Харемхеба утрачена, а лицо Мутнеджемт сильно фрагментировано, и поэтому судить о трактовке лиц этой группы мы не можем.

Вторая группа была найдена в зале Инени в Карнаке; она была разбита на много частей, причем лицо Амона не найдено.³⁶ Зато голова богини Мут сохранилась хорошо и является великолепным доказательством того, как еще сильно было наследие Амарны в искусстве того времени. Перед нами лицо немолодой женщины; очевидно, статуя богини воспроизводила черты царицы Мутнеджемт. Очень широкое в верхней части, это лицо суживается книзу. Ровные линии бровей, широко расставленные миндалевидные глаза с тяжелыми веками, полные щеки, крупный нос, маленький подбородок — все это

выполнено с той же мягкостью и продуманным обобщением, которые характеризовали работы скульпторов Ахетатона. Особенно хорошо, „по-амарнски“, передан глубокий, точно ушедший в себя взгляд и чуть тронутый улыбкой рот с прекрасно моделированными губами.

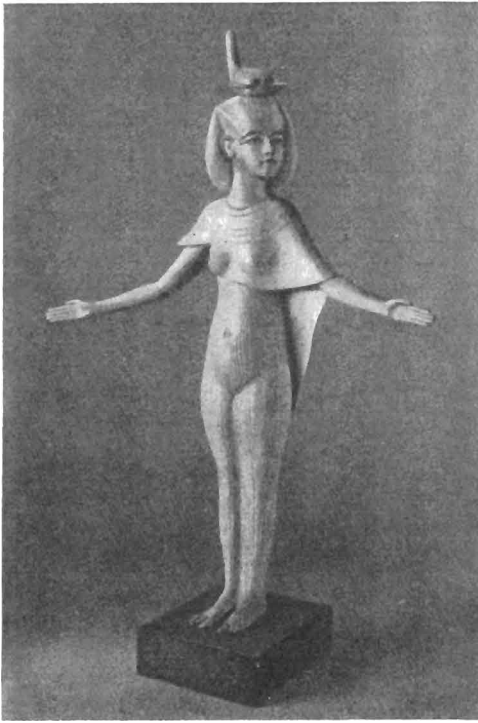
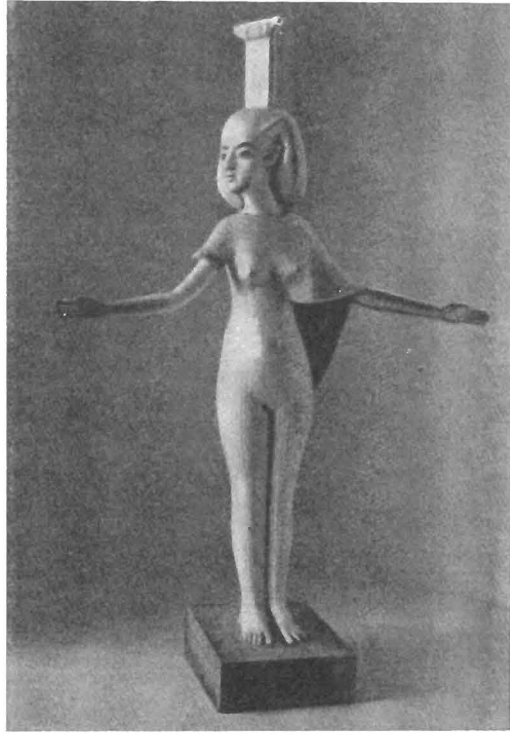
Хотя лицо Мут и немного суше амарнских портретов, в общей трактовке образа чувствуется влияние мастерских Ахетатона.

Живо ощущается амарнское наследие и в трактовке лиц на крышках из ящика с углублениями в форме каноп, найденных в фиванской гробнице фараона Харемхеба.³⁷ Эти крышки, изображающие головы царя в полосатом платке с уреем на лбу, незаслуженно выпали из поля зрения исследователей, хотя каждая из двух сохранившихся голов — одна с лицом молодого человека, другая с лицом старика — несомненно является произведением прекрасного скульптора. Чередующиеся белые и зеленые полосы платка, черные веки, брови и бородки, красные уголки глаз — все сделано с большой тщательностью. Оба лица с их мастерски переданным возрастным отличием очень близки к искусству Ахетатона и, возможно, были работой одного из творцов этого искусства.

Скульптуры частных лиц времени правления первых преемников Эхнатона также отражают смешение амарнских традиций с реставраторскими стремлениями реакции, причем эти стремления вернуться к стилю памятников периода Аменхотепа III были настолько сильны, что в ряде случаев датировка скульптур рассматриваемого периода затруднена и вызывает разногласия исследователей, относящих некоторые памятники ко времени царствования то Аменхотепа III, то Тутанхамона или Харемхеба.³⁸

Думаю, что характерным произведением фиванского мастера рассматриваемого периода следует признать эрмитажную группу градоначальника Фив, начальника житниц бога Амона Аменемхеба с женой и матерью (*рис. 195*).³⁹ В центре группы сидит Аменемхев. На нем обычная одежда знатных египтян времени конца XVIII династии с характерными для послеамарнских лет рукавами — широкими у локтей, с несколькими складками. Интересен своеобразный парик Аменемхеба: он разделен спереди на прямой пробор, а его пряди, обрамляя лицо, падают на плечи. Подобного парика я не знаю до амарнского периода. Приближается к нему парик статуи Харемхеба, изображенного еще частным лицом, в годы правления Тутанхамона (см. ниже). Слева от Аменемхеба сидит его жена, справа — мать. И одежды и парики обеих женщин встречаются и при Аменхотепе III, и после амарнского времени. Лицо матери Аменемхеба старше, чем лицо его жены. Тщательная моделировка фигур, хорошо показанные сквозящие через топкую ткань формы, мелкая игра света и тени на париках и складках одежд — все это сближает памятник со статуями современников Аменхотепа III. Однако отмеченные особенности одеяния и головного убора Аменемхеба, наличие на шеях всех фигур двух характерных для амарнских и последующих статуй врезанных линий, наконец, отсутствие повреждений в написании имен богов и имени самого Аменемхеба указывает на то, что группа была создана при преемниках Эхнатона, вероятнее всего при Харемхебе.

192. Статуэтки четырёх богинь. Дерево, позолота





193. Голова статуи Эйе. Известняк

Сложность определения фиванских скульптур частных лиц увеличивается отсутствием точно датированных памятников, равно и тем, что хотя при Харемхебе уже проявились новшества в одеждах и прическах, наряду с этим продолжали носить одежды и парики прежних типов. Это хорошо видно на рельефах и росписях времени Харемхеба, где в одной и той же гробнице изображены люди, одетые и причесанные то по старым образцам, то по новым. Поэтому выявить особенности памятников рассматриваемого периода целесообразнее на материале рельефов и росписей, продолжив затем наш анализ на мемфисских памятниках, где мы имеем больший круг датированного материала.

На фиванских рельефах и росписях времени первых преемников Эхнатона заметны как попытки возродить прежние художественные формы, так и сильная струя амарнского наследия. Возвращение к старым канонам легче проводилось в области иконографии, чем в трактовке фигур и построении композиций, причем естественно, что прежние схемы в первую очередь восстанавливались в храмовых рельефах. Однако даже в декорировке процессионного прохода сохранилось многое из того, что было связано с Амарной. И отдельные элементы композиций, и плавные контуры фигур, и рисунок и лепка лиц с широкими веками явно связывают рельефы Луксора с памятниками Ахетатона.

Сильнее чувствуются амарнские традиции в декорировке гробниц царей и знати. Это понятно, так как здесь работали те же мастера фиванского некрополя, которые были увезены в Ахетатон, а теперь возвратились в Фивы, в поселок среди скал. Естественно, что амарнское наследие живее всего сохранилось в творчестве именно этих художников, особенно на памятниках, которые они делали для гробниц. Редкая стела „слушающего зов“ Сетару (Эрмитаж, № 3937) показывает это исключительно наглядно (рис. 196). Несмотря на то, что иконографически стела построена по доамарнским канонам, несмотря на изображения старых богов, сразу же видно, что памятник выполнен мастером, работавшим в некрополе Ахетатона. Об этом свидетельствуют и характерные контуры фигур, одежды, головные уборы.

В гробнице Тутанхамона росписи покрывают только стены погребальной камеры. Они изображают заупокойные обряды и сцены пребывания фараона в потустороннем мире. Все это строго соответствует древним верованиям и ритуалам — высшие вельможи двора, в том числе два везира, тянут салазки с гробом фараона, его преемник, Эйе, в одеянии жреца, совершает обряд „отверзания уст“ мумии умершего царя, воскресший Тутанхамон

встречается с богами. И несмотря на культовую традиционность содержания, на суммарность трактовки сделанных наспех фигур, эти росписи можно датировать только временем правления первых преемников Эхнатона, даже если бы здесь и не были написаны имена действующих лиц, — так близки еще к искусству Амарны образы Тутанхамона и Эйе. Характерно, что те же амарнские контуры повторены и у фигур божеств — шакалоголового бога мертвых Анубиса, богини неба Нут и богини Запада, то есть страны мертвых. В одеянии богинь заметны отступления от древней иконографии — на них надеты широкие цветные пояса, концы которых падают ниже колен. В меньшей степени сохранилось влияние Амарны в группе вельмож.

Изображения на стенах гробницы Эйе и по содержанию и по форме близки к росписям усыпальницы Тутанхамона. Мы видим те же композиции (встреча воскресшего Эйе с богиней Нут, павианы и солнечная ладья), те же пропорции и очертания фигур. Однако здесь имеется и сцена, отсутствующая у Тутанхамона: охота Эйе в нильских зарослях на птиц. Композиция решена по древним образцам: Эйе стоит в тростниковой лодочке с бумерангом в одной руке и пойманными птицами в другой; над зарослями папирусов — три ряда совершенно одинаковых летящих птиц. Эти заросли папирусов отделяют сцену охоты от другой сцены, расположенной справа: Эйе, также стоя в лодке, рвет папирусы, за ним — его жена, держащая в руке стебель папируса.

Несколько суше выполнены росписи на стенах гробницы Харемхеба. Однообразие религиозной тематики оживляется только яркостью красок; особенно хороша по колориту зеленая фигура Осириса на белом фоне. В иконографии божеств также имеются еще отличия от доамарнских образцов; так, богини носят пышные парики светских женщин, обвитые лентами.

В противоположность рельефам и росписям официальных памятников преемников Эхнатона, одновременные росписи на предметах дворцового обихода гораздо ближе следуют искусству Ахетатона. Рассмотреть подобные произведения необходимо, так как без этого наша оценка послеамарнского искусства была бы односторонней. В сложной обстановке периода многое могло не сохраниться, некоторые памятники могли быть уничтожены умышленно.

В первую очередь заслуживает внимания один из ларцов, найденных в гробнице Тутанхамона. Сделанный из дерева, он весь покрыт великолепными росписями по штуку.⁴⁰ На продольных боковых стенках показаны битвы с неграми и азиатами (около 50 см



в длину и 15,3 см высотой), на поперечных стенках — Тутанхамон в виде сфинкса, попирающего врагов, на крышке — две сцены охоты в пустыне.

Центр каждой из четырех крупных композиций занимает мчащаяся галопом колесница, запряженная двумя конями, в которой стоит фараон, стреляющий из лука. За фараоном несутся показанные в меньшем масштабе колесницы воинов или охотников, перед царем лежат убитые и раненые враги или звери. Образ фараона выполнен по старой иконографии, однако в композициях имеется и много черт, заимствованных из сцен царских выездов в произведениях амарнских мастеров: так же расположены колесницы спутников царя, в таких же позах показаны и спутники, и возницы, такие же опахалоносцы сопровождают колесницу фараона. Даже развевающиеся ленты конской сбруи или растения сделаны по образцам рельефов Ахетатона.

Особенно интересны, как всегда, группы врагов и зверей, дававшие возможность художнику проявить творческую самостоятельность. Примечательно расположение фигур не рядами, а свободно на фоне холмов, поросших растительностью. Пораженные враги в ярких пестрых одеяниях падают один на другого, в самых разных позах, причем лица многих даны в фас. Тут же лежат убитые лошади и опрокинутые колесницы. Верный пес фараона грызет одного из врагов.

Наиболее выдающейся следует признать группу львов и львиц в одной из охотничьих сцен на крышке ларца (*табл. IX*). Художник проявил большую смелость в размещении зверей и в передаче их движений. Три крупных льва и львенок лежат убитыми, лапу одного из них грызет охотничий пес. Наверху показана пытающаяся спастись львица, но ее высунутый язык и вонзившиеся в тело стрелы говорят о смертельном ранении. Ниже навстречу колеснице царя идет свирепо рычащий зверь, тут же убегает львица. Особенно поразительна львица, изображенная внизу: раненная насмерть, она еще собирает силы, чтобы подняться и встретить охотников. Необычные повороты львиных тел, различное поведение раненых животных, предсмертная агония слабеющей львицы — все это показано с подлинным мастерством, свидетельствующим о незаурядной наблюдательности и большом таланте художника. Можно смело сказать, что львиная охота Тутанхамона предвосхитила знаменитые охоты ассирийских царей.

Автор росписей ларца Тутанхамона был замечательным колористом. Все сцены построены в основном на золотисто-коричневой гамме. На светло-желтом фоне отчетливо выделяются кирпичные, двух разных оттенков, кони фараона. По песочно-желтым телам львов красными штрихами отмечены волосы грив, красными мазками — тени. Гривы и хвосты лошадей даны черными штрихами по желтому фону. Розоватое тело собаки хорошо связывает кирпично-коричневатую лошадь и золотисто-песочных львов. Мастер умело применяет различные контуры: так, фигуры львов обводятся то черными, то красными линиями, что придает им особую живописность; так же умело размещает он черные пятна кончиков львиных хвостов, заполняя ими остающиеся незанятыми рисунком места.

Общее цветовое решение росписей очень удачно оттеняется скупой расцветкой обрамления из шашечного орнамента и розеток, выполненного в зеленых тонах с желтыми деталями.

Если росписи ларца дают представление о том, как решались при Тутанхамоне композиции битв и охот, то некоторые другие предметы из гробницы этого фараона знакомят нас со сценами из царского быта. Подобные изображения теперь уже не могли появляться на стенах храмов и гробниц, как это было в Ахетатоне; в лучшем случае, они, возможно, украшали личные комнаты царской семьи. Тем интереснее их наличие хотя бы на бытовых предметах.⁴¹ Все эти сцены изображают Тутанхамона и Анхесенамон. Мы видим юную пару во дворце, в беседке, на берегу пруда. Несмотря на различную обстановку, равно подчеркивается взаимная любовь фараона и царицы. Они всегда вместе, всегда стараются сделать друг другу что-нибудь приятное — подарить букет цветов (*рис. 197*), предложить духи или умастить благовонием. Иногда царица играет перед мужем на сестре. Особенно прелестна сценка на берегу пруда, воспроизведенная в двух вариантах — на золотом и костяном ларцах. Тутанхамон сидит на складном стуле около зарослей папируса и стреляет из лука в диких уток. У его ног, на подушке, — Анхесенамон; протягивая одной рукой мужу стрелу, другой она указывает ему на какую-то птицу. У стула фараона находится ручной львенок. Другой вариант этой композиции, на костяном ларце, дает более развернутую сцену: здесь показан и пруд с рыбами, над которым летят раненые утки. Внизу слуга несет царю пронзенных стрелами большую рыбу и утку.

Позы Тутанхамона и Анхесенамон свободны и непринужденны. Особенно естественны повороты фигуры царицы в двух сценках на золотом ларце — в уже рассмотренной сцене у пруда и близком по композиции изображении сидящей у ног Тутанхамона царицы, в руку которой фараон наливает духи.

Почти все описанные композиции имеют свои прототипы среди памятников, найденных в Ахетатоне. Так, поза Тутанхамона в сцене, изображенной на спинке его парадного кресла (*рис. 198*), повторяет позу Эхнатона на фрагменте маленького рельефа в Берлинском



музее. Фигура Анхесенамон, наливающей мужу вино в чашу на рельефе золотого ларца, очень близка к фигуре Нефертити из схожей сцены на рельефе в гробнице Мерира II.⁴² При взгляде на юную царицу, сидящую на подушке, в сценах охоты у пруда, сразу же вспоминается стенная роспись из дворца в Ахетатоне, где так же сидят Нефертити и две ее дочери, а положение рук Анхесенамон воспроизводит жест Нефертити в сцене царского выезда в гробнице Панехси. Наконец, изображение Тутанхамона и Анхесенамон в саду (крышка костяного ларца) близко к фигурам Сменхкара и Меритатон на известном рельефе Берлинского музея.⁴³

Близость памятников Тутанхамона к искусству Амарны не удивительна, так как на многих из этих памятников имена царя и царицы сначала были даны еще в первоначальной форме с упоминанием Атона, и только потом переделаны на новые, амоновские имена. Характерно наличие изображений диска Атона с лучами-руками над царем и царицей на спинке парадного царского кресла. Без сомнения, все эти вещи делались теми же мастерами, которые изготовляли предметы дворцового быта в Ахетатоне.

Однако на рассмотренных памятниках имеются и некоторые отличия от произведений амарнского искусства. Так, Тутанхамон в сцене в саду стоит в более строгой позе, чем Сменхкара в аналогичной композиции. Фигуры царя и царицы более прямые и стройные, чем Эхнатона, Нефертити, их дочерей и приближенных на рельефах Ахетатона. Этому, пусть еще незначительному, отказу от амарнских традиций соответствует нарастающая пышность и чрезмерная насыщенность деталями. Сложные букеты, развевающиеся ленты ожерелий и поясов, обилие разнообразных украшений, богатство орнамента придают этим произведениям небывалую еще декоративность, которая усиливается необычайной красочностью сочетаний золота, серебра, самоцветов, стеклянных паст.

Интересный материал для характеристики искусства рассматриваемого периода дают росписи гробниц частных лиц — Хеви, наместника Нубии при Тутанхамоне (№ 10), писца Неферхотепа, современника Эйе (№ 49), и жреца Неферхотепа, жившего при Харемхебе (№ 50).

Гробница Хеви расположена, согласно прежним фиванским традициям, вблизи заупокойного храма фараона Тутанхамона, при котором жил Хеви. Росписи покрывают только стены первого зала, второй был лишь подготовлен для декорировки, но остался незаконченным. Расположение композиций по стенам зала хорошо продумано, они размещены так, что и по содержанию, и по построению соответствуют друг другу. Планировка напоминает лучшие амарнские гробницы. Содержание росписей также близко к тематике рельефов в усыпальницах вельмож Ахетатона: фараон назначает Хеви наместником Нубии, после чего Хеви спешит в храм благодарить бога (конечно, Амона, а не Атона!), затем следует показ успешного выполнения новым наместником его обязанностей. К наследию Амарны восходит изображение фараона в бытовом светском одеянии. Однако стилистически росписи гробницы Хеви ближе к искусству времени Аменхотепа III. Мы не встретим здесь ни амарнских контуров фигур, ни свободно изгибающихся поз.

196. Стела Сетафу. Известняк





197. Тутанхамон и царица Анхесенамон.
Рельеф на крышке ларца

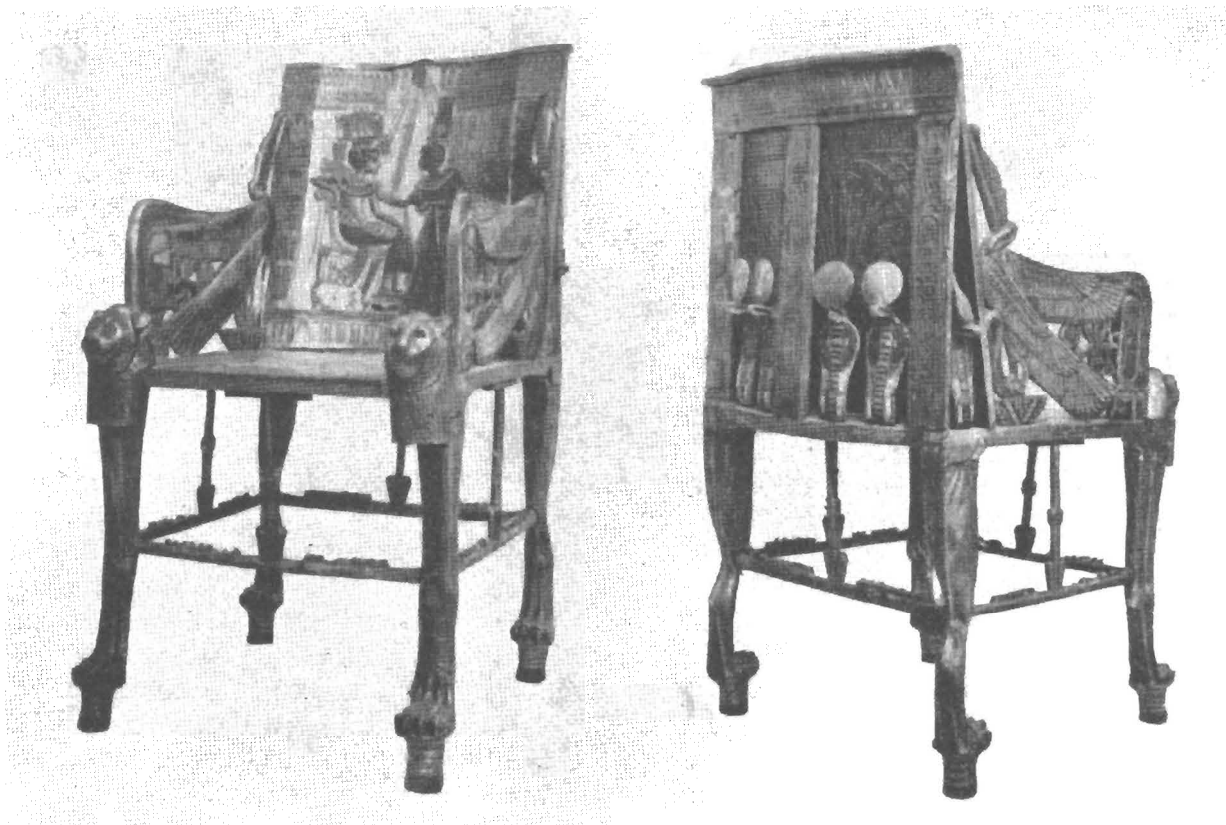
Росписи почти не содержат жанровых эпизодов, построения групп обычны и не отличаются разнообразием. Новой является только очень интересная сцена приезда ко двору Тутанхамона нубийских вождей и их детей. Египетские одежды нубийской знати в сочетании с ярко переданными этническими типами лиц и своеобразными украшениями — разноцветными перевязями, страусовыми перьями — создают живую картину. Особенно живописна последняя группа — запряженная двумя разномастными быками колесница, в которой едет царица в высоком головном уборе из страусовых перьев.

Росписи гробницы Неферхотепа, главного писца и начальника стад храма Амона (№ 49), еще ярче отразили особенности искусства рассматриваемого периода. Здесь в большей мере возобновлена доамарнская тематика — дано подробное изображение погребального шествия и ряда древних заупокойных обрядов.

На восточной стене первого зала развернута картина переправы саркофага с телом Неферхотепа через Нил и торжественной процессии к его скальной гробнице в горах фиванского некрополя. Показано также изготовление предметов, необходимых для погребения, и припасов, которые нужны для жертвоприношений.

В то же время все сцены, содержащие события из служебной деятельности Неферхотепа, выдержаны в традициях искусства Ахетатона. Награждение Неферхотепа фараоном Эйе и царицей из „окна явлений“, посещение Неферхотепом храма, приготовления к пиру по случаю получения награды, все это гораздо больше, чем росписи гробницы Хеви, напоминает рельефы усыпальниц придворных Эхнатона. Думается, что мастер росписей Неферхотепа работал в Ахетатоне, так явно близко ему то, что составляло основу и сущность амарнского искусства. Фигуры людей, легкие и подвижные, схожие по пропорциям и контурам с фигурами в росписях гробницы Тутанхамона, показаны в непринужденных и разнообразных позах. Выразительность лиц, ряд жанровых эпизодов, обилие пейзажей также восходят к традициям Ахетатона.

Автор росписей Неферхотепа был большим и оригинальным мастером. Он не только ввел новые композиции, как, например, сцену награждения царицей жены Неферхотепа, Меритра, но пытался оживить и другие сцены. Достаточно сравнить два изображения Меритра, чтобы оценить творчество этого художника и почувствовать его тонкую наблю-



198. Кресло Тутанхамона. Дерево

дательность; в сцене награждения Меритра вся изогнулась в низком поклоне перед царицей, тогда как после получения награды она выступает гордо и торжественно, слегка опираясь на руку одного из родственников или приближенных.⁴⁴ Очень интересна и не имеющая себе аналогий группа плакальщиц: это несколько женщин, которые только что сошли на западный берег Нила после переезда с погребальным шествием через реку; они приподняли свои длинные одежды, чтобы не замочить их в воде, две закутали в эти одеяния своих детей, у третьей малыш привязан за спиной, а сынок четвертой семенит за матерью, пытаясь ухватиться за нее.

Обращает на себя внимание необычное место расположения композиции траурной процессии — в первом зале. По традициям и до Амарны и позже эти сцены находились во втором зале или в проходе, соединяющем оба помещения гробницы. Возможно, что Неферхотеп, как лицо, связанное с храмом Амона, счел нужным показать свою преданность старым культам и поместил прежнюю традиционную композицию на видном месте, в первом зале, куда могло входить большее количество людей.

Гораздо слабее ощущается амарнское наследие в рельефах гробницы современника Харемхеба, жреца Амона Неферхотепа (№ 50). Здесь большинство сцен уже по своему

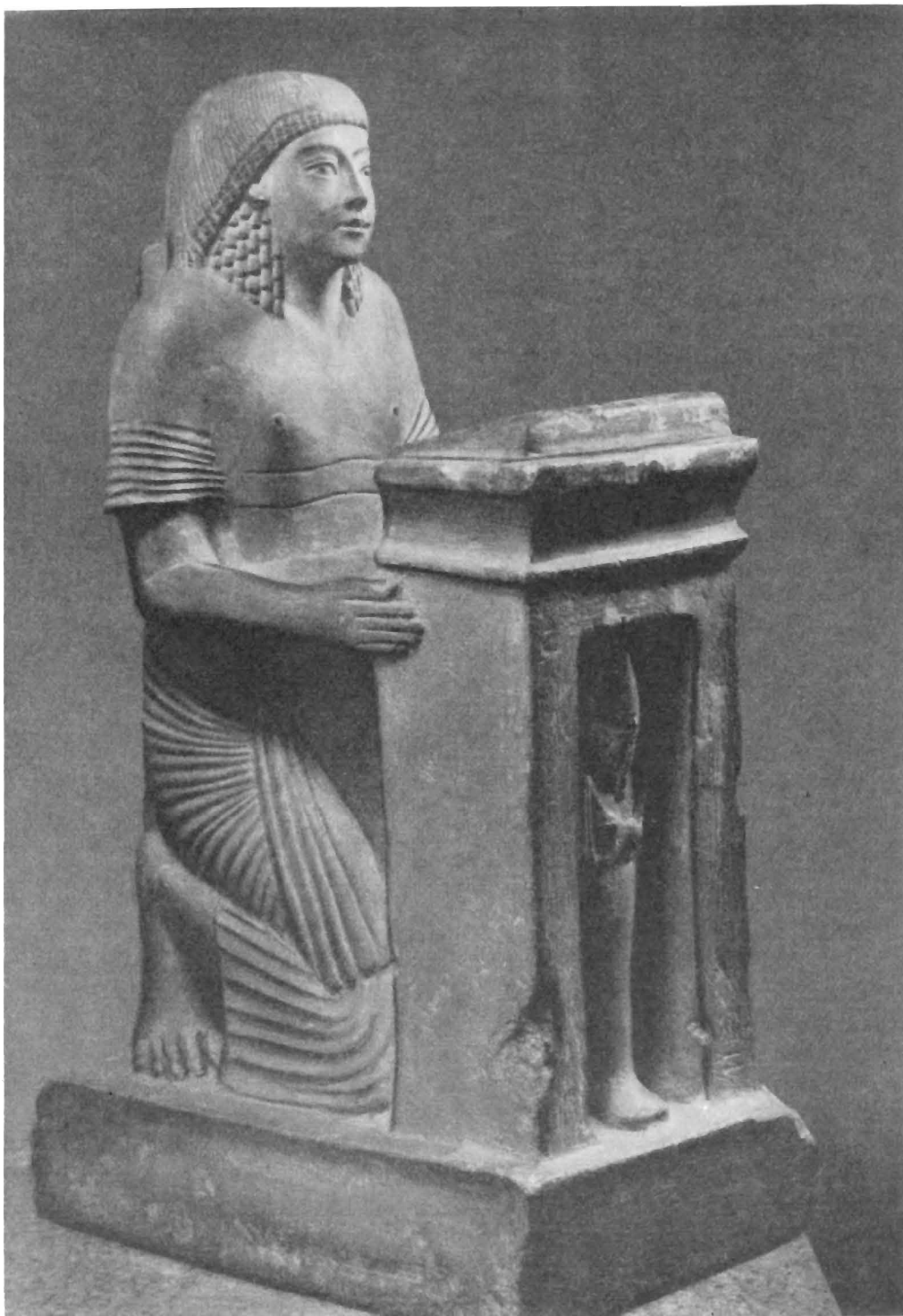
содержанию связано с доамарнскими образцами. Мы видим традиционное изображение пира умершего вельможи, жертвоприношения, далее — иллюстрации к религиозным текстам. Естественно, что и выполнено все это по старым канонам. Только в одной сцене заметно влияние искусства Ахетатона — в сцене награждения Неферхотепа царем.⁴⁵ Действие происходит в третий год правления Харемхеба. Справа изображен фараон, перед ним стоит с опахалом в руках начальник сокровищницы Майа — уже знакомый нам ведущий зодчий данного времени. За ним два везира и сам Неферхотеп в традиционной позе награждаемых, с поднятыми вверх руками; его поддерживают двое приближенных. Налево — продолжение сцены: награжденные жрецы Неферхотеп и Пареннефер уходят из дворца, их приветствует брат Неферхотепа — Аменеминт.

Таким образом, композиция только отчасти повторяет амарнские сцены награждения: лишь некоторые действующие лица воспроизводят позы аналогичных фигур на рельефах Ахетатона — склонившиеся перед фараоном Майа и два везира, радующийся награжденный, обнимающие его близкие. В целом же скульптор постарался найти новое решение темы. Такое стремление вполне закономерно: владелец гробницы, несомненно, был одним из ярых противников Эхнатона и всего того нового, что влилось в идеологическую жизнь периода, — недаром он решил использовать стены своей усыпальницы для полемики со свободомыслием древней „Песни арфиста“. К тому же и время было уже иное: если гробница № 49 декорировалась еще при Эйе, то теперь шло правление Харемхеба, и прямо подражать ахетатоновским образцам художники не имели возможности.

Изображения гробницы жреца Неферхотепа (№ 50) очень важны для датировок современных им памятников, так как здесь уже заметен тот иконографический и стилистический перелом, который происходит в искусстве именно при Харемхебе. Очертания утрачивают мягкую расплывчатость, появляются новые фигуры — высокие и стройные, с несколько удлиненными пропорциями. Еще большую пышность приобретают одежды. Одеждания мужчин становятся длиннее, большое распространение получают появившиеся в Ахетатоне передники, широкие и длинные концы которых падают спереди свободными, как бы закругляющимися книзу волнами, иногда положенными в несколько рядов. Рукава туник расширяются к локтю, заканчиваясь складками. Женщины начинают носить парики нового типа, совершенно прямые пряди которых спускаются до талии по спине и по обеим сторонам лица.

Одновременно те же черты становятся характерными и для скульптуры. Хорошим образцом статуй данного времени может служить скульптура неизвестного вельможи в Эрмитаже (*рис. 199*).⁴⁶ Он изображен стоящим на коленях: перед собой он держит наос со статуей Осириса — поза, обычная для доамарнских статуй, посвящавшихся в храмы. Лицо с правильным, довольно мягким овалом до известной степени сохраняет оттенок задумчивости, свойственный амарнским произведениям, однако оно лишено столь характерной для них глубокой выразительности. Одежда и парик вельможи соответствуют описанным выше модам времени Харемхеба.

199. Статуя мужчины с наосом. Известняк





200. Стела Харемхеба. Известняк

Отмеченный нами по фиванским памятникам путь развития искусства времени первых преемников Эхнатона прослеживается и на произведениях, созданных в других центрах страны. Так, очень интересна в этом отношении стела из Седмента, поставленная в память Аменемхета, жреца бога Херишаэфа.⁴⁷ Центральная часть плиты занята надписями, содержащими заупокойные молитвы, а по обеим сторонам во всю высоту памятника расположено несколько рядов изображений носителей даров. По одеждам и головным уборам этот памятник ближе всего к произведениям времени Харемхеба, что подтверждается и явно амарнским наследием на рельефах нижнего ряда, где женщина и мальчик, несущие дары, показаны на фоне пейзажа с летящими утками.

Особенно обильный и интересный материал для характеристики искусства рассматриваемого периода дают некрополи Мемфиса. Выше, рассматривая искусство Мемфиса времени XVIII династии, мы отмечали некоторую отвлеченность мемфисских памятников по сравнению с фиванскими и постарались объяснить причины этого явления. Значительное оживление было внесено в мемфисское искусство Амарной. Построенные в Мемфисе храм



201. Плакальщики. Рельеф. Известняк

Атона и ряд гробниц времени Эхнатона и его преемников были оформлены амарнскими мастерами. Об этом явно свидетельствуют такие памятники, как интересная стела Хеви, главы торговцев храма Атона, рельеф из гробницы служителя храма Атона Мерит-Атона, носившего до реформы имя Мерити-Нейт, фрагмент рельефа с изображением работ в мастерских и некоторые другие произведения.⁴⁸

Значительное влияние искусства Ахетатона продолжало ощущаться в Мемфисе и при ближайших преемниках Эхнатона. Этому способствовало возросшее значение этого города, ставшего важным военным центром, который фараоны и после торжества реакции продолжали рассматривать как свою опору при дальнейших отношениях с жречеством и знатью. И Тутанхамон и Харемхеб частично жили в Мемфисе, и не удивительно, что их приближенные сооружали в мемфисских некрополях свои усыпальницы, привлекая при этом для их декорировки мастеров, ранее работавших в Ахетатоне. Из таких памятников в первую очередь следует отметить гробницу самого Харемхеба, которую он, будучи еще военачальником, приготовил себе здесь при Тутанхамоне.



202. Сосуд в виде козочки. Алебастр



203. Крышка сосуда в виде гнезда с птенцом. Алебастр, дерево

Место этой гробницы в настоящее время неизвестно, так как она была разграблена в начале XIX в. и ее рельефы в разное время были приобретены различными музеями и коллекционерами. Харемхеб изображен на этих рельефах в парике и одеянии вельмож времени Эхнатона — Тутанхамона (рис. 200). Позже, при воцарении Харемхеба, на всех его фигурах были на лбу добавлены уреи, а имя кое-где заменено картушем с тронным именем. Рельефы мемфисской гробницы Харемхеба еще близко примыкают к искусству Ахетатона: фигуры Харемхеба и его жены кажутся прямым повторением аналогичных фигур из позднеамарнских гробниц — те же контуры тел, такими же складками падают прозрачные одежды. Создается полное впечатление, что рельефы выполнены мастерами Ахетатона, так напоминает их произведения вся сцена награждения Харемхеба, поразительная живость передачи лиц и поз как египтян, так и различных иноземцев, одеяния и прически вельмож, приемы характеристики молодых и старых лиц. Только изображения старых богов — Амона, Осириса и других, упоминание их имен в надписях, сцены, воспроизводящие потустороннее пребывание умершего согласно с доамарнскими представлениями, говорят о том, что реакция уже наступила. Характерно, что именно эти сцены менее отмечены амарнским влиянием. Очевидно, различные части рельефов выполнялись если не разными мастерами, то во всяком случае по разным образцам.⁴⁹

К рельефам гробницы Харемхеба примыкает целая группа произведений из мемфисских некрополей, в которых также отражено наследие амарнского искусства. Это — великолепная статуя Харемхеба, выполненная при Тутанхамоне, рельефы и статуи из гробниц главного зодчего, начальника сокровищницы Майи, рельефы из гробницы царского скульп-

птора Паатонэмхеба, начальника царских ремесленников Амонемина, начальника лучников Рин, жреца богини Сохмет в мемфисском храме Ннаи, стела начальника закромов Юга и Севера Венуатмеса, рельеф из неизвестной гробницы с изображением молящихся перед богом Ра, рельефы из гробниц Мерисомхет и Птахман, скульптурная группа видного вельможи Сентауи с женой.⁵⁰

Степень близости указанных памятников с искусством Амарны различна, причем иногда эти различия заметны даже в пределах одной и той же гробницы, что объясняется подчас разновременным созданием рельефов, а иногда их содержанием, в результате чего мастера следовали различным образцам. Мы уже видели пример этого в гробнице Харемхеба; в гробнице Паатонэмхеба влияние Амарны чувствуется в группах родителей с дочерьми и в сцене с музыкантами (где как раз имеется и текст древней „Песни арфиста“), тогда как изображения загробных работ в Полях Иару даны гораздо каноничнее.⁵¹

Однако в целом перечисленные памятники несомненно составляют нечто единое и были созданы при Тутанхамоне – Харемхебе. Сопоставление их с рельефами гробниц Ахетатона и фиванскими памятниками убедительно показывает, что в годы, следовавшие за правлением Эхнатона, искусство Мемфиса не только широко использовало творческие достижения Амарны, но и плодотворнее, чем когда-либо раньше, восприняло лучшие черты фиванского искусства. Об этом говорит как близость многих композиций, так и общность художественных средств.

Для ряда композиций удастся установить фиванский первоисточник доамарнского периода, способствовавший появлению необычайно интересных и живых сцен в Ахетатоне, которые затем повлияли на оживление подобных сюжетов и в Мемфисе. Остановимся хотя бы на известных сценах оплакивания умерших.⁵² Великолепным образцом решения этой темы на памятниках Мемфиса рассматриваемого периода является фрагмент рельефа ГМИИ, № 6269; группа мужчин, оплакивающих умершего, показана здесь с глубоко впечатляющей выразительностью (рис. 201). Подобные композиции разрабатывались еще в Древнем царстве, когда они и были созданы именно в Мемфисе и уже тогда достигли большой художественной высоты. Однако только в период XVIII династии интерес к передаче явлений окружающего мира и овладение новыми художественными приемами привели к созданию таких живых и выразительных композиций оплакивания, какие мы встречаем в фиванских гробницах царского писца Харемхеба.⁵³ Именно эти композиции и были использованы увезенными из Фив в Ахетатон художниками при создании замечательных сцен



оплакивания царевны Макстатон. Не удивительно, что их влияние ощущается и на мемфисских рельефах.⁵⁴

Не исключена возможность и непосредственного воздействия фиванских образцов на мемфисские памятники. Мы уже видели, что в Ахетатоне работали фиванские художники и помимо мастеров некрополя; они работали и в Мемфисе, как это видно на примере начальника сеш-кедутов Мериу-мериу, который в конце правления Аменхотепа III руководил работами в фиванской гробнице начальника дворца этого фараона, Неферсехеру, а при Тутанхамоне и Харемхебе был поставлен во главе одной из художественных мастерских сокровищницы в Мемфисе.⁵⁵ Очевидно, работал некоторое время в Мемфисе и зодчий Майа, поскольку он построил себе гробницу в Саккаре. Привлечение фиванских художников в Мемфис было естественно, так как ряд людей, которым посвящены рассматриваемые памятники из мемфисских некрополей, были так или иначе связаны с Фивами: многие из них или их родных имели фиванские имена, некоторые женщины — характерное для фиванок звание „певица Амона“ (жена Паатонэмхеба, жена начальника лучников Ри и др.).

Подобно рельефу, и скульптура Мемфиса послеамарнских лет также близка к фиванским памятникам. Такие произведения, как группа жреца Осириса Чаи и его жены певицы Амона Наи или начальника конюшен Чаи, выполнены с характерными для искусства Фив стилистическими особенностями.⁵⁶

Одновременно на мемфисских рельефах и скульптурах прослеживается и тот стилистический и иконографический перелом, который мы отмечали в творчестве фиванских мастеров при Харемхебе, — меняются контуры и пропорции скульптур, начинают изображаться новые парики и фасоны одежды.

Таким образом, послеамарнский период явился временем недолгого сближения творчества Мемфиса и Фив.

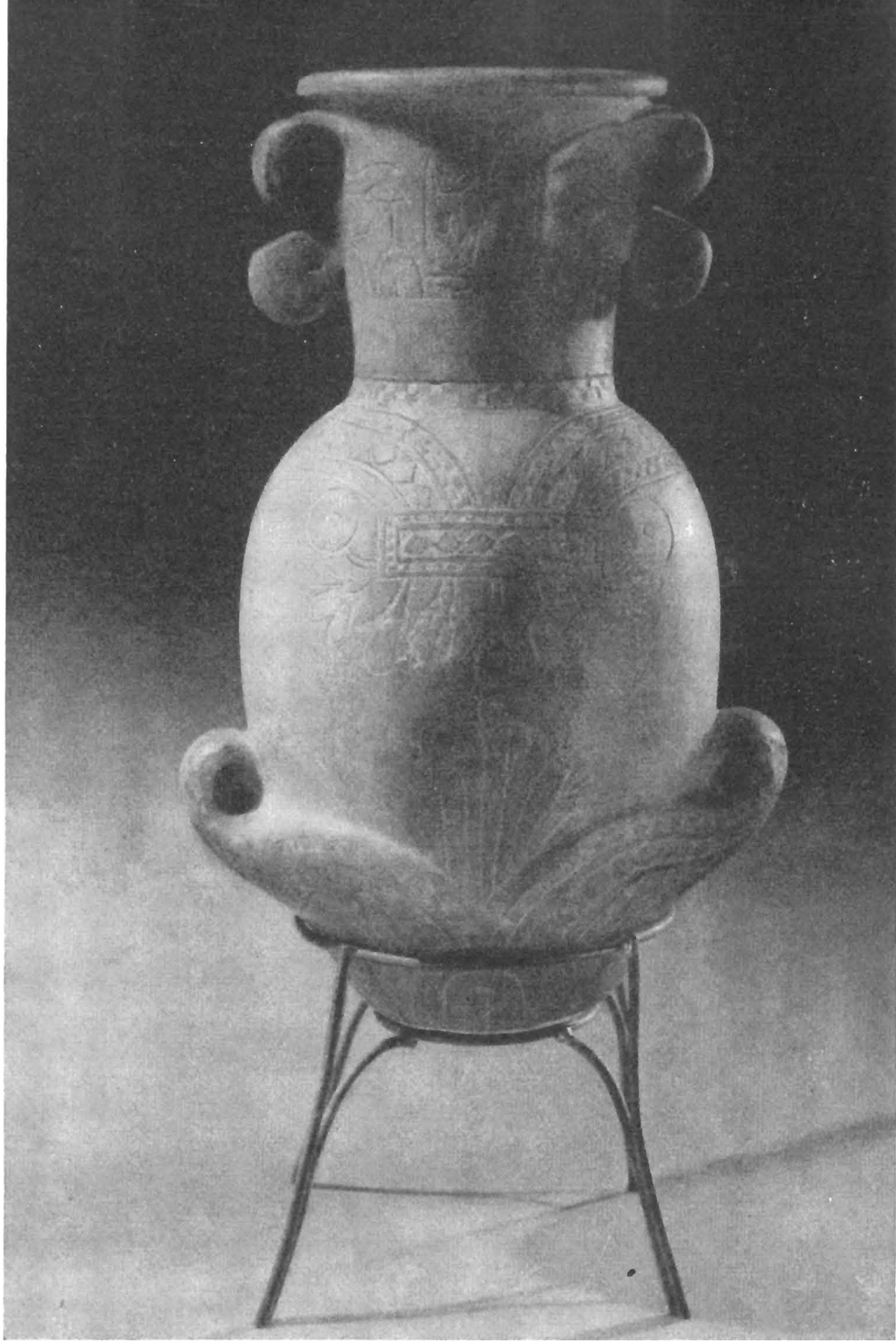
В заключение обзора искусства времени первых преемников Эхнатона следует остановиться на изделиях художественного ремесла. Мы уже касались ряда выдающихся образцов, найденных в гробнице Тутанхамона. Сильнейшая струя искусства Амарны заметна и на других памятниках, найденных в той же усыпальнице. Полна жизни грациозная фигурка лежащей козочки, являющаяся сосудом для благовоний (*рис. 202*). Крышка другого алебастрового сосуда сделана в виде гнезда, в котором среди яиц сидит только что вылупившийся утенок с открытым клювом и поднятыми крылышками,⁵⁷ напоминающий слова гимна Атону:

Птенец в яйце говорит еще в скорлупе,
Ты даешь ему воздух внутри ее, чтобы ожить...

Яйца сделаны из алебаstra, утенок — из черного дерева, а его язычок окрашен красной краской (*рис. 203*).

Особо следует отметить уникальный светильник в форме кубка, состоявший из двух плотно вставленных друг в друга чаш из полупрозрачного алебаstra; когда зажигалась

205. Ваза Харемхеба. Алебастр



плававшая в масле светильня, на стенках начинали просвечивать цветные изображения, выполненные по наружной поверхности внутреннего кубка: фигуры царя и царицы, гирлянды цветов. Прекрасен и другой светильник в виде цветов лотоса (*рис. 204*).⁵⁸

Трудно перечислить все шедевры художественного ремесла, обнаруженные в гробнице Тутанхамона: здесь и кожаные сандалии, украшенные золотым лотосом с вставками из лазурита, сердолика и амазонита и ромашками из желтого и красноватого золота, четко выделявшимися на фоне голубого фаянса; золотые кнжалы с великолепно отделанными рукоятками и ножами, различные золотые ожерелья с множеством вставок из самоцветов и стекла (количество их в одном ожерелье доходило до 166 штук).

Очень интересна стеклянная статуэтка Тутанхамона-мальчика, изображенного сидящим на корточках с прижатым к губам пальцем правой руки и так называемым „синим шлемом“ на голове. Сделанная из пурпурно-синеватого матового стекла, эта фигурка, высотой всего в 5,9 см, свидетельствует об умении мастеров преодолевать большие трудности; по-видимому, она была изготовлена в технике утраченного воска.⁵⁹

Естественно, что при изготовлении произведений художественного ремесла, предназначенных для бытового употребления, мастера были менее всего связаны рамками канонов и создавали замечательные, полные жизни произведения. Этим же объясняется и наличие столь сильного наследия Амарны (*рис. 205*).

Значение искусства Ахетатона не ограничилось временем ближайших преемников Эхнатона, оно сыграло существенную роль и в сложении искусства второй половины Нового царства.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ НОВОГО ЦАРСТВА

(XIV—XI вв. до н. э.)



ступив на престол уже стариком, преемник Харемхеба Рамсес I, бывший ранее полководцем, а затем везиром, царствовал всего полтора года. Он происходил из Таниса. С правлением его сына Сети I, также в прошлом военачальника и везира, начинается новый этап длительных войн, в итоге которых Египет вернул часть прежних азиатских владений. Одновременно продолжалось дальнейшее закрепление нубийских территорий.

Внутреннее положение страны в этот период оставалось сложным, так как борьба царской власти с высшей знатю и жречеством, хотя и приглушенная, все же возобновилась, приняв иные формы. Так, сын Сети I Рамсес II, не порывая явно с вновь усилившимся фиванским жречеством, принимает меры для его ослабления, то сам выполняя обязанности верховного жреца Амона, то назначая на этот пост преданного себе человека из числа жрецов другого города. Сохраняя за Фивами положение столицы Египта, расширяя храмы Амона и оставляя гробницы своей династии в Фивах, Рамсес II делает фактической столицей родной город своих предков — Танис, названный им Пер-Рамсес („Дом Рамсеса“). Выдвижению этого города способствовало и его выгодное военно-стратегическое положение — близость к Сирии. Таким образом, Рамсес II в сущности в замаскированном виде повторил мероприятие Эхнатона.

Фараоны XIX династии, как и Харемхеб, опирались главным образом на войско. Мы уже видели, что Харемхеб вводил воинов в состав жречества. Наличие в стране уже

в течение длительного периода регулярного войска, состоявшего в большой степени из конницы, а затем и отрядов наемников-иноземцев, значительно меняло соотношение сил внутри правящей верхушки. Именно эти части, а не ополчения номов играли теперь главную роль в войске, и тем самым последнее оказалось в зависимости от царя, а не от номархов, поскольку и оплата наемников, и содержание табунов для конницы производились из государственных средств. Записи налоговых обложений наглядно свидетельствуют о быстром увеличении земель, как занятых под пастбища для коней, так и полученных в виде наделов воинами, преимущественно колесничими.

В своей борьбе фараоны, как и раньше, использовали идеологические средства. Не вступая в открытую вражду с фиванскими жрецами Амона, они в то же время выдвигали и поддерживали другие культы, то древних богов Севера — Птаха и Ра, то Сета, бога своего родного города Таниса, то, наконец, азиатских божеств — Анат и Астарты, Решефа, Хурупа, Баала. В Мемфисе был построен храм Астарты, в Танисе — храм Анат, появились сказания о приеме Астарты девяткой богов Египта, о том, что Анат и Астарта — это дочери бога Сета.¹ Любимая старшая дочь Рамсеса II получила сирийское имя Бент-Анат („Дочь Анат“).

Внутренняя политика фараонов встречала недовольство высшего жречества и старой знати, отзвуки которого явственно прослеживаются на сохранившихся памятниках. Как бы в ответ на возвышение Сета в Фивах создается новый вариант мифа о борьбе сына Осириса Гора с Сетом, в котором последний выведен совершенным простаком, постоянно попадающим впросак: то он, поверив Гору, вырубает себе для состязания ладью из камня, которая, конечно, немедленно тонет, то его легко обманывает Исида.² В то время как в военных кругах слагались поэмы о битвах или гимны царским колесницам,³ в школьных поучениях в числе тяжелых профессий, противопоставлявшихся выгодному положению писцов, теперь появляется военная, и саркастические рассказы о жизни воинов подчеркивают тяжесть обучения военному делу в казармах, страдания, испытываемые в походах, постоянную разлуку с семьей.⁴

Говоря о борьбе двух главных направлений в идеологии второй половины Нового царства, необходимо помнить, что, хотя амарнский переворот и потерпел неудачу, он имел большое значение для дальнейшего развития египетской культуры. Мы уже отмечали, в частности, связь с ним новой вспышки скептицизма по отношению к учению и обрядам официальной религии. Сомнения в правильности этих учений и обрядов, в том числе представлений о посмертном существовании человека, не прекращались и в рассматриваемый период. Показательно, что второй текст с записью древней „Песни арфиста“ (папирус Харрис, 500) датируется временем правления Сети I.⁵ Думается, что не случайно „Песнь арфиста“ помещена здесь среди любовных стихов. Создается впечатление, что она как бы скрыта между ними, причем и самое ее заглавие звучит вполне благонадежно — „Песни, которые в гробнице царя Интефа, правогласного, которые перед арфистом“. Выше мы уже видели, как яростно полемизировало жречество при Харемхебе со скептицизмом

этой песни. То, что этот скептицизм был достаточно распространен и при XIX династии, подтверждается аналогичной полемикой даже в текстах „Книги Мертвых“ этого времени. Так, в папирусе с записью „Книги Мертвых“, принадлежавшем жрецу Ани, современнику Сети I, есть очень интересный диалог умершего Ани с богом Атумом. Ани высказывает сомнение в том, что предстоящее ему загробное существование будет лучше земного, Атум пытается убедить Ани в обратном: „Ани: „О, Атум, что это (значит), что я отправляюсь в пустыню? Там ведь нет воды, нет воздуха, она глубока-глубока, она темна-темна, она вечна-вечна!“ Атум: „Ты будешь в ней жить с удовлетворенным сердцем“. Ани: „Но в ней нет радостей любви!“ Атум: „Я дал просветление вместо воды и воздуха и радостей любви, умиротворение сердца вместо хлеба и пива!“⁶

Этот диалог не имеет ничего общего ни с предыдущим, ни с последующим текстом. Характерно, что он имеется еще только в одном экземпляре „Книги Мертвых“, принадлежавшем писцу царского стола Ра, жившему в то же самое время.⁷

Очевидно, борьба жречества против усиления скептических настроений была достаточно сильной и в итоге действенной. Во всяком случае, мы пока не знаем ни одного повторения древней песни в гробницах последующего времени, хотя изображения арфистов и записи их песен продолжают встречаться.⁸

Однако, как ни сильно было противодействие жрецов критическому пересмотру их учений, все же полностью заглушить его они не могли. Сомнения в правильности официальных верований существовали в разных формах, как это показывает, например, интереснейший текст, написанный в виде „Поучения“ на папирусе XIII в. до н. э. и содержащий явно ответ как на древнюю „Песнь арфиста“, так и на полемику с ней:

„Если ты богат и сила пришла к тебе и твой бог возвысил тебя, не представляйся не знающим человека, которого ты знаешь... Освободи другого, если ты найдешь его в оковах! Будь защитником несчастного! Если умоляет тебя сирота, который слаб и которого преследует собирающийся его разорить, — лети к нему и дай ему что-нибудь... Если ты будешь так поступать, то ты знаешь писания. Ведь эти мудрые писцы времен последователей богов, те, кто предвещали будущее, — они достигли того, что их имена пребывают вовеки, (хотя) они отошли, закончив свои жизни, и потомство их неизвестно. А ведь они не делали себе пирамид... Они не заботились о том, чтобы оставлять наследниками детей, [которые бы] произносили их имена, но они сделали своими наследниками свои писания и поучения, которые они сотворили... Книги поучения стали их пирамидами... И [для них] были сделаны двери и залы, но они развалились. Их жрецы ушли, их плиты покрылись прахом, их молебни забыты. Но их имена произносятся из-за писаний, которые они сотворили, ибо они (то есть писания. — М. М.) были прекрасны, и память того, кто их создал, пребывает вовеки. Полезнее книга, чем надгробие, чем крепко поставленная стена!.. Полезнее свиток, чем дом строителя, чем молебня на Западе!.. Они ушли, и имя их (было бы) забыто, но писания заставляют их помнить“.⁹

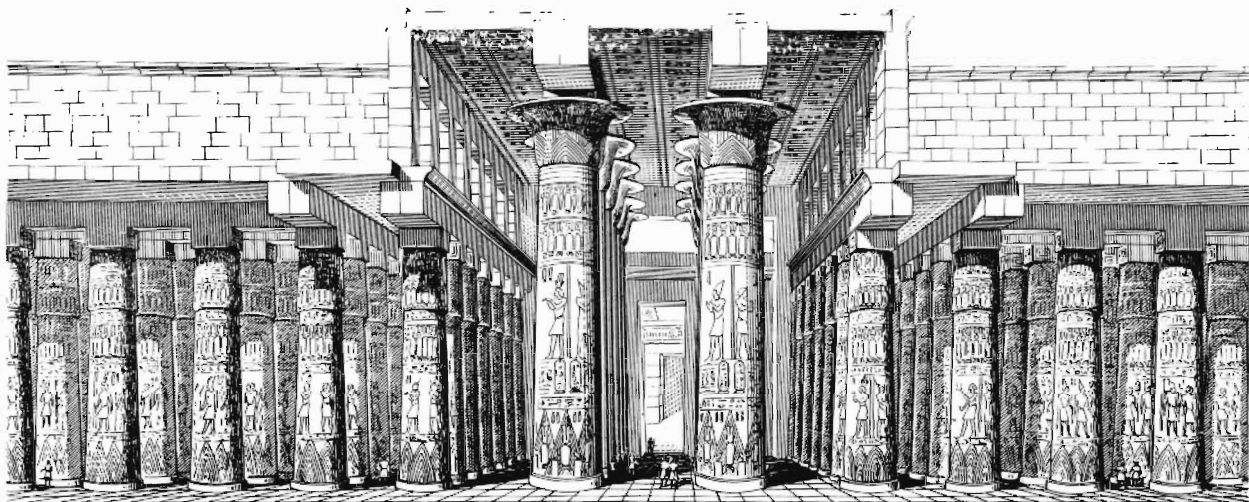
Как видно из содержания этого текста, хотя его автор не высказывает неверия в загробную жизнь, его верования значительно отличаются от общепринятых догматов. Он явно отрицает необходимость заупокойных обрядов, построения гробницы, словом, всего сложного комплекса ритуальных действий, которые считались обязательными для достижения загробного блаженства. С его точки зрения, не нужны ни пирамиды, ни надгробия, ни даже заупокойные жрецы — мнение достаточно смелое для того времени. Впервые выдвигается мысль о том, что книги навеки сохраняют имена их творцов. Оспаривая реакционную идеологию жречества, автор не согласен принять и гедонизм древней песни арфиста: не в пустом наслаждении жизнью видит он цель человеческого существования, а в создании мудрых и полезных произведений, — таков ответ, который дает это поучение на призыв жить мгновением.

Для определения сложности идеологических течений второй половины Нового царства важны и многие литературные произведения. В рассматриваемый период происходит новый расцвет художественной литературы, о чем ярко свидетельствуют интереснейшие повести и сказки, летописи и поучения, сказания о богах, сборники прелестных любовных песен. Их авторы оставили нам ценный материал о своих взглядах и чаяниях, порой изложенных прямо, в виде поучений, порою же скрытых занимательной фабулой сказки. Сквозь смесь фантастики и реальной земной обстановки, в которой действуют в равной мере и люди с их разными, живо нарисованными характерами, и животные, и духи, отчетливо проступают волновавшие многих вопросы морали и этики („Сказка о правдивом и лжеце“, „Сказка о двух братьях“), обреченности предначертаниям судьбы и борьбы с ними („Зачарованный царевич“). Изменения в социальной и политической обстановке второй половины Нового царства, выдвижение северных центров, борьба идеологических течений — все это находило свое отражение и в искусстве.

Ведущее положение в искусстве XIX династии вначале остается за Фивами. Этому способствовало и значение Фив как официальной столицы, и то, что здесь имелась давно первенствовавшая в стране художественная школа. Здесь же, естественно, шло и большое строительство — расширялись официальные государственные святилища в Карнаке и Луксоре, воздвигались заупокойные царские храмы, в скалах Долины царей вырубались грандиозные подземные усыпальницы фараонов.

Основной задачей официального фиванского искусства начала XIX династии являлось содействие главной политической цели фараонов — восстановлению твердой центральной власти внутри страны и укреплению ее международного авторитета. Для успешного проведения этой политики фараоны считали необходимым, наряду с мероприятиями, направленными на непосредственное усиление экономики и военной мощи Египта, придать возможно больший блеск и пышность столице, двору, храмам своих богов, что и наложило своеобразный отпечаток на искусство этого времени.

Центром строительства в Фивах, естественно, был храм Амона в Карнаке. Расширение этого храма имело двойное политическое значение — показать торжество культа Амона



206. Гипостиль Карнака. Реконструкция

и тем удовлетворить жречество, а в то же время прославить мощь новой династии. Таким образом, в строительстве Карнака были заинтересованы и фараоны и жрецы.

Главным объектом работ в Карнаке при первых трех царях новой династии был начатый Харемхебом гигантский гипостиль (рис. 206). Во время короткого правления Рамсеса I успели лишь выполнить часть рельефов на внутренней стороне нового (II) пилона, сооружение же колоннад (кроме уже стоявшей центральной) и декорировка зала продолжались в течение царствования Сети I и закончились лишь при Рамсесе II.¹⁰

В зале было всего 134 колонны. Колонны центрального нефа с капителями в виде расцветших папирусов достигали в высоту, без абак, 19,26 м. Колонны боковых проходов, имевшие контуры связок нераспустившихся папирусов, но с гладкими капителями и стволами, были ниже 14,74 м высотой (без абак). Для устройства перекрытия среднего прохода на колоннах обоих соседних рядов были надстроены небольшие стенки с окнами, и зал получил, таким образом, верхнее освещение.

Чтобы лучше представить себе облик гипостиля Карнака, необходимо учесть, что его стены и колонны покрывали цветные рельефы общей площадью в 24282 кв. м. Местами сверкало золото, тонкими листьями которого были обиты части колонн и рельефов.¹¹ Тематика рельефов на стенах была посвящена прославлению военных побед фараонов. Умело расположенные огромные композиции содержали разнообразные массовые сцены походов, битв, лагерных стоянок.

Уже на примере Карнака видно то стремление к грандиозности масштабов, которое стало определяющей чертой монументальной архитектуры XIX династии и было продиктовано желанием новых царей затмить все, построенное до них. Никогда еще пилоны, колонны и монолитные колоссальные статуи царей не достигали таких размеров, никогда еще убранство храмов не отличалось такой тяжелой пышностью.

Сохранившиеся частично донные колонны и перекрытия производят незабываемое впечатление. Увидев Карнак, Шамполлион писал своему брату: „Я не буду ничего описывать, потому что или мои выражения не стоили бы и тысячной доли того, что следует сказать, говоря о таких вещах, или же, если бы я набросал слабый эскиз, даже весьма бесцветный, меня приняли бы за энтузиаста, может быть, даже за безумца“. ¹²

А. С. Норов также высказывает восхищение этим залом с его „необъятным множеством столпов, которых создание превышает силы народа, самого могущественного... Все виденные вами досель здания, хотя бы вы обтекли весь земной шар, игрушки перед этим столпотворением! Этот лес колонн, величины невообразимой, и где же? — внутри здания, повергает вас в глубокую задумчивость о зодчих“. ¹³

Имена этих зодчих нам теперь известны: мы уже говорили о замечательном архитекторе Майе, которого следует считать автором общего плана гипостилья и руководителем первого этапа работ. Его дело продолжили два других зодчих — Иупа и его сын Хатиаи. Оба они носили все высшие звания зодчих и занимали, очевидно, ведущее положение среди руководителей строительными работами при Рамсесе II. На долю Хатиаи, по-видимому, выпало окончание гипостилья, не случайно он добавляет к своим званиям еще и выразительный эпитет „воздвигающий великие колонны в храме Амона“. ¹⁴ Оконченный им колоссальный гипостиль был самым большим в древности; он вызывал в течение многих веков восхищенное удивление и был определен в античном мире, подобно пирамидам, как одно из семи чудес света.

При Рамсесе II звание „начальника работ“ имели также верховные жрецы Карнака Небуненеф и Ромарои. ¹⁵ Возможно, что они не были сами зодчими, а носили это звание как верховные жрецы Амона, управлявшие всем хозяйством храма, в том числе и его строительством. Этим же можно было бы объяснить и звание Небуненефа „начальник всех ремесел в Фивах“. Однако звания Ромарои — „великий начальник работ в Карнаке, дающий указания ремесленникам, начальник работ по всем памятникам его величества“ — говорят все же скорее о том, что он в действительности был в свое время (конец правления Рамсеса II — Сети II) главным архитектором Карнака.

Интересно отметить, что, наряду с большим объемом строительных работ в Карнаке при Рамсесе II, постоянно реставрировались и ранее возведенные там здания, равно как и заупокойные царские храмы на западном берегу Нила. Об этом свидетельствует надпись на статуе Дидиа, начальника живописцев и ремесленников Амона, „слуги Амона, чтобы обновлять памятники на Западе великих Фив“. Дидиа рассказывает о том, что он реставрировал колонный зал Тутмеса III в Карнаке и заупокойные храмы Ментухотепя I, Аменхотепя I, Хатшепсут и Тутмеса III; вместе с ним работал и его брат, живописец Самут. ¹⁶ Таким образом, в Карнакском храме были особые художники-реставраторы, имевшие в своем распоряжении различных ремесленников.

При сыне Рамсеса II, Мернептахе, большого строительства в Карнаке не было; вступив на престол пожилым человеком, после шестидесятисемилетнего царствования отца,

Мернептах, которому пришлось вести нелегкие войны, видимо, спешил в области строительства в первую очередь соорудить свой заупокойный храм. После же Мернептаха начались сложные династические распри, и во время кратковременных царствований последних фараонов XIX династии, порядок которых до сих пор еще вызывает разногласия историков, в Карнаке не было создано ничего примечательного.

В течение двухлетнего правления основателя XX династии Сетнахта, естественно, Карнак не мог быть расширен, и только при сыне Сетнахта, Рамсесе III, последнем сильном правителе Нового царства, в Карнаке возобновились строительные работы, из которых следует отметить сооружение трех отдельных храмов. Наиболее примечательным из них был храм бога луны Хонсу, сына Амона и Мут, поставленный к юго-западу от большого храма Амона, фасадом на юг. От его пилона шла аллея сфинксов, которая вскоре расходилась на две — на восток, к храму Мут, и далее на юг, к Луксору. По своей планировке здание было типичным храмом второй половины Нового царства. Открывавшийся за пилоном двор был обнесен с трех сторон портиками с двойным рядом колонн, причем северный портик (в глубине двора) стоял на более высоком уровне, образуя вестибюль храма. Средний неф гипостиль был выше боковых. Молельни располагались почти симметрично, с небольшим отклонением, вызванным назначением связанной с солярным культом правой группы помещений, откуда шла традиционная лестница на крышу. Среди пышных святилищ второй половины Нового царства храм Хонсу отличается сравнительным изяществом. В нем нет излишней перегрузки, перекрытия неглубокого гипостиль поддерживают всего восемь колонн, хорошо гармонирующих с размерами зала. Храм не был закончен при Рамсесе III и достраивался его преемниками.

Интересен хеб-седный храм Рамсеса III, расположенный к югу от большого пилона храма Амона, перпендикулярно к последнему. Он состоял из двора с пилоном, портика, небольшого гипостиль и молелен. Вдоль двора стояли в два ряда 16 статуй царя в хеб-седном одеянии, и четыре такие же статуи возвышались перед портиком. Колонны портика и гипостиль были излюбленной во второй половине Нового царства формы — в виде связок папирусов, но с гладкими стволами и капителями.

Третье из построенных Рамсесом III в Карнаке святилищ сохранилось хуже остальных: оно находилось около храма Мут, на южном берегу подковообразного озера, и было посвящено Амону.

Строительство в Карнаке при Рамсесе III связано с именем зодчего Серамона.¹⁷ Он был жрецом Амона и Мут, но в то же время имел звание „писца царя, любимого им“. Как видный зодчий, он имел в своем распоряжении принадлежавших храму людей, работавших на строительстве. Судя по тому, что он называет себя „начальником работ по всем великим памятникам Амона, Мут и Хонсу“, можно заключить, что он руководил постройкой всех святилищ Рамсеса III в Карнаке. Однако, видимо, он умер еще при жизни Рамсеса III, и храм Хонсу, в таком случае, продолжал строить Рамсеснахт, верховный жрец Амона, занявший эту должность в последние годы правления Рамсеса III и продол-

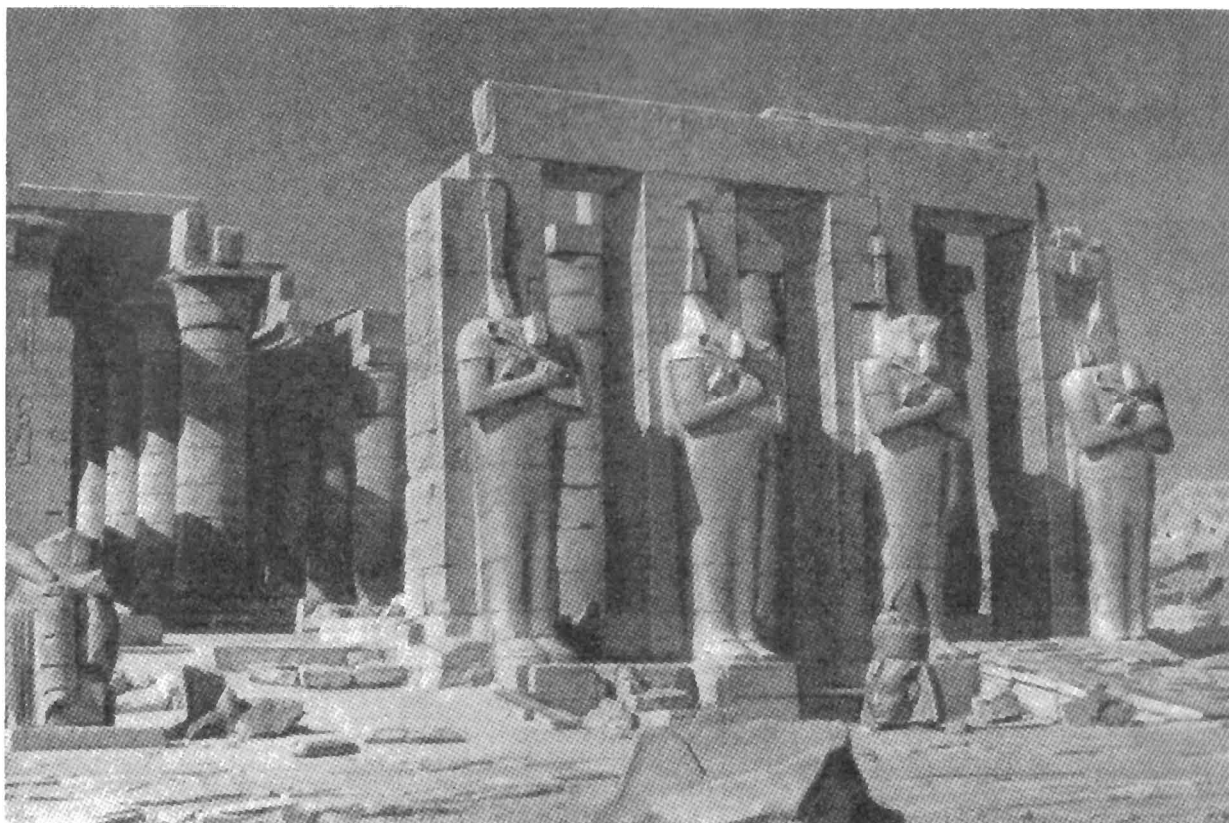
жавший быть верховным жрецом при Рамсесах IV и V. Рамсеснахт принадлежал к жреческой семье, члены которой также имели отношение к строительству: его отец, Мерибастет, верховный жрец в Хмуну, был начальником каменоломен, а сын, Аменхотеп, был верховным жрецом Карнака и главным зодчим при Рамсесе IX. Во время правления Рамсеса IV Рамсеснахт участвовал в экспедиции в каменоломню гранита в Вади-Хаммамат, имея специальное задание доставить отобранные камни для заупокойного храма Рамсеса IV.¹⁸

Строительство в Фивах при XIX — XX династиях не ограничивалось, разумеется, Карнаком. Перед вторым святилищем Амона, Луксорским храмом Аменхотепа III, в царствование Рамсеса II был выстроен зодчим Бекенхонсу¹⁹ новый пилон с большим двором, окруженный 74 колоннами, между которыми стояли статуи царя. Перед пилоном были поставлены шесть колоссов Рамсеса II, удачное расположение которых показывает большое внимание зодчего к декорировке фасада: четыре средние статуи (по две от входа) были из розового гранита и изображали Рамсеса стоящим, а у каждого края пилона, как бы обрамляя ряд скульптур, находилась статуя сидящего царя из черного гранита.

Заупокойные храмы фараонов XIX — XX династий строились, как и до амарнского периода, в Фивах, на западном берегу Нила, однако если храм Тутанхамона — Эйс — Харемхеба был поставлен около святилища Аменхотепа III, в целях отметить преемственность их правлений, то цари новой династии иным способом подчеркнули законность владения престолом: Сети I построил свой заупокойный храм поблизости от прославленного святилища родоначальника фараонов-фиванцев Ментухотепа I. И, так же как цари XVIII династии располагали свои храмы вдоль равнины с севера на юг, заупокойные ансамбли преемников Сети I образовали новую линию зданий к югу от его храма, иногда перемежающихся с постройками предыдущей династии.

К сожалению, наши сведения о заупокойных царских храмах второй половины Нового царства далеко не полны; многие из них вообще еще не обнаружены (храмы Сетнахта, Рамсесов V — XI); от храма Рамсеса IV сохранились лишь остатки колоннады. Из сохранившихся заупокойных храмов надлежащим образом изучен и опубликован только ансамбль Рамсеса III, тогда как замечательные храмы Сети I и Рамсеса II до сих пор еще полностью не изданы, что не дает возможности подробно ознакомиться с содержанием рельефов и надписей на стенах даже поныне стоящих помещений, а следовательно, и определить их назначение. В итоге, дать обзор последовательного развития заупокойных царских ансамблей второй половины Нового царства, равно как и осветить степень и характер их связи с аналогичными памятниками предшествующих времен, пока не представляется возможным.

Храм Сети I в Курнэ, построенный зодчим Хевн,²⁰ был, как всегда, обращен фасадом к Нилу. Храм имел два пилона и, следовательно, два двора. В глубине второго двора возвышалось само здание храма; монументальный портик имел десять колонн в виде связок пераспутившегося папируса. Храм разделен на три части, в которые ведут отдельные входы из портика. Центральная часть более обширная, с гипостилем при входе, была



207. Рамессеум. Общий вид

посвящена культу Амона и Сети I, южная - Мина-Амона и Рамсеса I, северная, с большим открытым двором, - солнечному культу Ра-Гора-Ахути. Таким образом, назначение северной и южной частей храма совпадало с назначением аналогично расположенных помещений заупокойного ансамбля Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. В помещения северной части храма, расположенные за молельней Рамсеса I, можно было проникать прямо из портика через длинный узкий проход. Назначение этих совершенно отдельных помещений, образующих две группы молелен (по три в каждой группе), неясно. По-видимому, здесь было отведено место для культов Мина-Амона и Осириса.

Отличительными чертами в планировке храма Сети I являются четкая геометричность и симметрия. Все здание в плане квадратное. Каждая из его трех частей расположена на прямоугольной территории, причем боковые части по размерам совершенно равны. Квадратен и комплекс наиболее важных комнат второй половины центральной части (за вестибюлем), где находилось помещение для священной ладьи Амона с культовой статуей бога. Примыкающие к этому помещению молельни распланированы совершенно симметрично, как и молельни по сторонам гипостиа.

Храм Рамсеса II, созданный зодчим Пенра²¹ и известный под названием Рамессеума (древнее название „Дом миллионов лет Рамсеса-Мериамона во владении Амона“), намного превосходил по масштабам и монументальности оформления святилище Сети I. К сожалению, и здесь нам не известны ни фасад всего ансамбля, ни способ соединения его с Нилом, так как территория перед храмом в настоящее время занята полями. Если исходить из того, что Рамсес III явно стремился построить свой заупокойный храм (см. ниже) по образцу Рамессеума, можно предположить, что и перед последним возвышались грандиозные ворота с башнями и находился бассейн, откуда шел канал к Нилу (рис. 207).

В настоящее время входом на территорию заупокойного ансамбля Рамсеса II, обнесенную кирпичной стеной, служит гигантский пилон из песчаника. За пилоном находится первый двор. Удачное разрешение декорировки этого двора было достаточно сложным делом, так как требуемое в египетской архитектуре соблюдение симметрии здесь было затруднено тем, что левая, южная стена двора являлась одновременно и фасадом расположенного здесь, как и в храме Эйе, дворца. Естественно, что фасад дворца должен был отличаться от других стен двора, оставить же их без декорировки, как это было у Эйе, значило бы лишить первый двор той приподнятой парадности, которой должен был обладать вход в заупокойный храм. Пенра блестяще разрешил стоявшую перед ним задачу, оформив фасад дворца в виде портика с двойной колоннадой, а противоположную, северную стену двора — одним рядом колонн, перед которыми, однако, стояли осирические колоссы царя. Западная стена двора не имела колонн: она была ограничена следующим, сравнительно невысоким пилоном, к проходу которого вела лестница, так как второй двор был расположен выше первого. С каждой стороны лестницы стояла гигантская гранитная статуя Рамсеса, около 20 м в высоту. Сохранившийся колосс является величайшей монолитной скульптурой и весит около 1000 тонн.

Поверхность пилона была покрыта раскрашенными рельефами, содержащими две огромные композиции: битву с хеттами при Кадеше и праздник Мина, во время которого фараон торжественно срезал золотым серпом первый сноп, открывая этим жатву во всей стране. Обе темы прославляли царя — как грозного победителя врагов Египта и как божественного повелителя над силами природы, что вполне соответствовало назначению двора, служившего одновременно парадным входом во дворец и в посвященный царскому культу храм.

Из портика во дворец вели два входа, расположенные по обе стороны „окна явлений“. Через небольшие вестибюли посетители попадали в приемный зал с 16 колоннами, занимавший центральную часть здания. В каждой из боковых стен зала, кроме двери из вестибюля, была еще дверь, которая вела в личные комнаты царя (четыре по одну сторону зала и три — по другую). В глубине зала прямо против „окна явлений“ был проход в четырехколонный тронный зал. Позади здания дворца был расположен в особой постройке гарем с четырьмя отдельными комплексами, по пяти комнат в каждом.



208. Рамессеум. Деталь

Второй двор Рамессеума был оформлен иначе, чем первый, так как он служил под-
ходом к зданию заупокойного царского храма. Здесь портики шли вдоль всех четырех
стен, но оформление их было решено различно: боковые портики (северный и южный)
имели по два ряда колонн в форме связок папируса, с гладкими стволами и капителями;
с востока, вдоль пилона, был возведен один ряд колонн с осирическими колоссами перед
ними; вдоль западной же стороны двора, перед входом в храм, возвышался двойной ряд
колонн и осирические колоссы. Таким образом, противоположные стены двора на первый
взгляд казались оформленными одинаково, и вместе с тем западный портик, являвшийся
вестибюлем храма, был декорирован более торжественно.

Внутреннее расположение храма следует, в основном, планировке храма Сети I
в Курнэ; и здесь помещения разделены на три части — центральную и две меньшие боко-
вые. Это деление подчеркнуто тем, что соответственно из портика ведут три входа.
Гипостиль, расположенный во всю ширину здания, занимал площадь в 1200 кв. м и имел
48 колонн, разделявших его на 9 нефов. Как и в Карнаке, центральный неф был самым

широким и высоким; обрамлявшие его колонны с капителями в виде раскрытых папирусов так же возвышались над колоннами боковых проходов, имевшими вид связок нераспустившихся папирусов с гладкими капителями и стволами; так же было устроено и верхнее освещение храма (рис. 208). Однако все боковые нефы гипостия Карнака были одинаковы, и кроме центрального, продольного, шире других был только центральный, поперечный, от боковых южных ворот к аналогичным северным. В Рамессеуме же гипостиль предшествовал трем группам дальнейших помещений, и поэтому нефы, подводившие к центру каждой из боковых частей храма, были несколько шире остальных, хотя и уступали центральному. Из поперечных проходов здесь, как и в Карнаке, один был шире других, но в данном случае это был предпоследний, соединявший помещения для культовых ладей, расположенные к северу и югу от гипостия (с каждой стороны было по семь комнат, ладьи стояли в предпоследних к западу, самых больших по размерам).

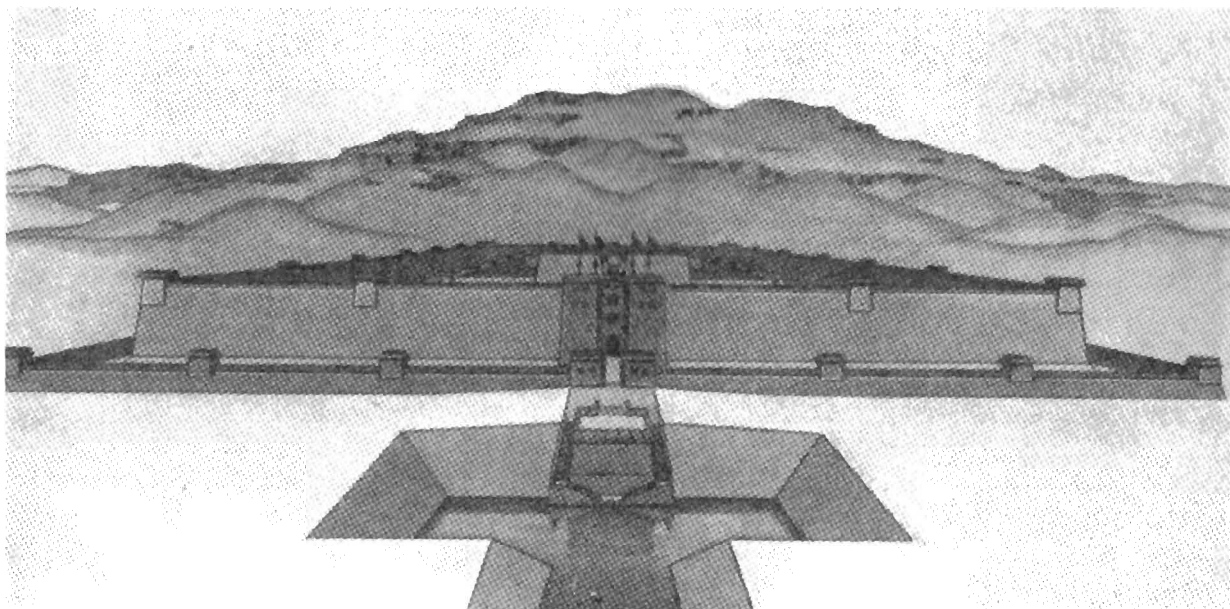
За гипостилем находилась культовая часть храма из пяти самостоятельных подразделений (а не из трех, как это было в храме Сети I). Основное лежало на центральной оси здания и состояло из трех последовательно расположенных восьмиколонных залов, средние проходы которых служили, таким образом, продолжением центрального нефа большого гипостия. Далее находилась главная молельня храма, посвященная, вероятно, Амону и царю, потолок которой поддерживался четырьмя четырехгранными столпами. Назначение остальных комплексов не вполне установлено, но по некоторым данным можно предположить, что два южных были предназначены для культов Сети I и бога Осириса, а один из северных, с открытым двором, — для солярного культа. Возможно, что за святилищем Осириса были устроены сокровищницы храма.

Все помещения были богато декорированы. Потолки, как всегда, изображали небесный свод: на потолке центрального нефа гипостия были изображены священные коршуны с распростертыми крыльями, а на синем фоне перекрытий боковых нефов сияли желтые звезды. Особенно интересен был потолок первого колонного зала центрального культового помещения, покрытый символическими изображениями созвездий.

На стенах и колоннах были размещены то большие композиции походов и побед Рамсеса, то ритуальные сцены или фигуры фараонов и богов.

Помимо зданий храма и дворца, на территории Рамессеума стояло много других построек. К южной стене храма примыкало небольшое святилище, построенное еще фараоном Сети I. Назначение его, при наличии храма этого же царя в Курнэ, не вполне ясно, однако, несомненно, Рамсес II желал сохранить это святилище и поставил свой храм в непосредственной к нему близости, даже несмотря на то, что его пришлось расположить не перпендикулярно к восточной стене ансамбля, а несколько наискось.

Огромное место на территории Рамессеума занимали кладовые. Бесконечными рядами тянутся здесь сложенные из кирпича длинные сводчатые помещения, сгруппированные в особые, тщательно охранявшиеся комплексы, которые почти вплотную окружали храм



209. Храм и дворец Рамсеса III в Мединет Абу. Реконструкция

с севера, запада и юга. Они имели различное назначение и, соответственно, различное оформление. Наиболее важным был, по-видимому, комплекс, занимавший северо-западный угол Рамессеума. Перед ним был устроен портик с 28 колоннами, в западном конце которого находилось каменное возвышение с навесом. Из портика были двери в 12 кладовых, а посередине — вход в длинный узкий зал с 34 колоннами, расположенными в два ряда. Возможно, здесь размещалось управление кладовыми.

Заупокойные храмы остальных фараонов XIX династии намного уступают Рамессеуму и по масштабам, и по разнообразию и богатству оформления. Уже ансамбль Мернептаха, хотя и построенный по образцу Рамессеума, с дворцом и кладовыми, был гораздо меньше и скромнее. Мы говорили о причинах, побуждавших этого фараона спешить с возведением заупокойного храма. Чтобы не тратить времени на добычу камня в каменоломнях, Мернептах варварски разрушил ансамбль Аменхотепа III и построил свой из полученного таким образом материала. Единственной интересной особенностью храма Мернептаха является наличие большого озера, устроенного к западу от дворца, на уровне второго двора.

Заупокойные святилища остальных правителей конца XIX династии были еще меньше храма Мернептаха и в архитектурном отношении не представляют интереса. Самым большим из известных нам заупокойных ансамблей фараонов второй половины Нового царства и к тому же лучше всех сохранившимся и изученным является храм Рамсеса III в Мединет Абу. Мы уже отмечали, что при сооружении этого памятника Рамсес III взял за образец заупокойный храм самого прославленного из своих предшественников —

Рамсеса II и в основных чертах повторил планировку Рамессеума; прекрасная сохранность ансамбля Мединет Абу позволяет воссоздать общий внешний облик грандиозных построек, посвященных посмертному культу владык Египта (*рис. 209*).

От Нила к храму был прорыт канал, заканчивавшийся четырехугольным бассейном. На западной стороне последнего была устроена пристань с двумя лестницами, которые расходились в обе стороны от середины и, поворачиваясь под прямым углом на запад, приводили на кубообразную террасу, увенчанную карнизом и парапетом. Терраса была несколько выше самой набережной.

Прямо против выхода с террасы возвышался грандиозный главный вход в храм, состоявший из двух последовательно расположенных ворот. Первые из них были в окружавшей всю территорию ансамбля внешней стене, сравнительно невысокой. Сложенная из кирпича и снаружи облицованная камнем, она была зубчатой, и вдоль нее были построены зубчатые же башенки-бойницы. Башни по обе стороны входа, с двумя окнами в каждой, служили помещением для стражи. Вторая стена, тоже зубчатая, отстояла от первой на расстоянии 12 м. Возвышаясь до 18,4 м, она была толщиной в 10,5 м — в два раза шире первой стены. Башни ее были еще на четыре метра выше. На фасадах гигантских башен, поставленных по сторонам главного входа, сложенных из кирпича и облицованных песчаником, были высечены огромные изображения, а перед ними, на особых возвышениях, стояли статуи (*рис. 210*).

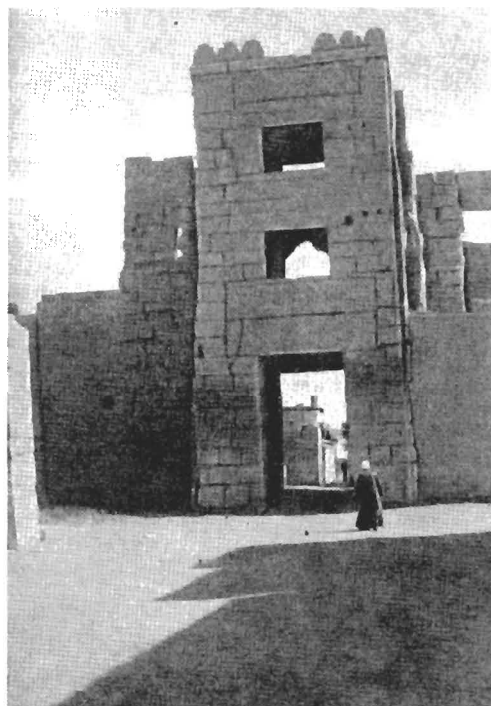
Западные половины верхних частей башен соединялись переходом. Здесь были устроены комнаты, расположенные в двух этажах и освещавшиеся полукруглыми окнами. Судя по тому, что на стенах комнат были изображены сцены из царского быта (Рамсес III, играющий в шахматы с красавицами и т. д.), предполагается, что эти помещения служили местом развлечения фараона. Поднимались сюда по пандусу, шедшему со двора к первому этажу южной башни; вход в северную был через помещения первого этажа обеих башен. Во второй этаж проходили по лестнице, устроенной в одной из комнат северной башни. Эта же лестница вела и на плоскую крышу, обрамленную зубцами, откуда открывался замечательный вид: на востоке, за широкой полосой Нила, разворачивалась панорама самого большого из существовавших тогда в мире городов — „стовратных“ Фив с бесчисленными пилонами и сверкающими золотом обелисками храмов, направо и налево возвышались заупокойные святилища прежних владык Египта, а на западе мрачной грядой стояли скалы некрополя с венчавшей их „Вершиной Запада“ — священной горой, где обитала сама Меритсегер — „Любящая молчание“ — богиня смерти.

Проход между башнями ворот, ведущий от пристани, сначала сравнительно узкий, вскоре немного расширялся, и здесь, по каждой его стороне, как два грозных стража, стояли статуи львиноголовой богини войны Сохмет. К концу проход превращался в туннель под описанными выше помещениями соединенных частей башен. Примыкавшая к главному входу часть территории ансамбля была отделена невысокой стеной с небольшим пилоном в центре западной стороны, прямо против входных ворот, от которых

к этому пилону вела довольно широкая дорога. На участке слева от дороги, за параллельной ей стенкой, находилось священное озеро, вокруг которого, возможно, были посажены деревья. На соответствующем участке справа от дороги стоял небольшой храм, выстроенный еще при Хатшепсут и Тутмесе III, и было устроено второе озеро.

Вся территория за маленьким пилоном, вплоть до больших западных ворот внешней стены, была снова обведена стеной, к которой примыкали различные здания: налево от входа — конюшни и помещения для колесниц, направо — стойла для жертвенных животных, а вдоль северной и южной сторон стены, вплотную друг к другу, располагались многочисленные жилища жрецов и обслуживающего персонала. С востока каждому ряду домов предшествовало большое здание официального характера. Находившийся между всеми этими постройками центральный участок территории ансамбля, где стояли здания храма, дворца и кладовых, был, в свою очередь, обнесен массивной стеной с огромным пилоном посередине восточной стороны и башнями на углах и на трех других сторонах (по три на северной и южной и две на западной). Планировка всей этой части весьма близко воспроизводит план Рамессеума, с тем различием, что здесь комплексы кладовых явно строились одновременно и поэтому расположены более четко. Кроме того, к западу от дворца Рамсеса III, по-видимому, был сад с прудом и колодцем (ср. ансамбль Мернептаха).

Дворцовые помещения, перестроенные во второй половине царствования Рамсеса III, в основном были расположены так же, как во дворце Рамессеума (рис. 211); сходна и планировка дворца Мернептаха в Мемфисе. В итоге тщательных раскопок удалось установить интересные детали в оформлении фасада: рельефы на его центральной части, слегка выступавшей вперед, изображали по обе стороны от „окна явлений“ две симметричные композиции — царя, убивающего группу пленных; основанием „окна явлений“ служил ряд скульптурных голов покоренных Египтом иноземцев, которых фараон, стоя в окне, как бы попирает ногами; ниже „окна явлений“ шел фриз, изображавший военные игры. На рельефах правой, западной части фасада была изображена сцена передачи военной добычи в храм, причем занимающая главное место в композиции гигантская фигура фараона была удачно помещена между двумя дверьми. На соответствующей левой, восточной части фасада был показан фараон, едущий на колеснице. Все рельефы были раскрашены, а входы обрамлены цветными изразцами.



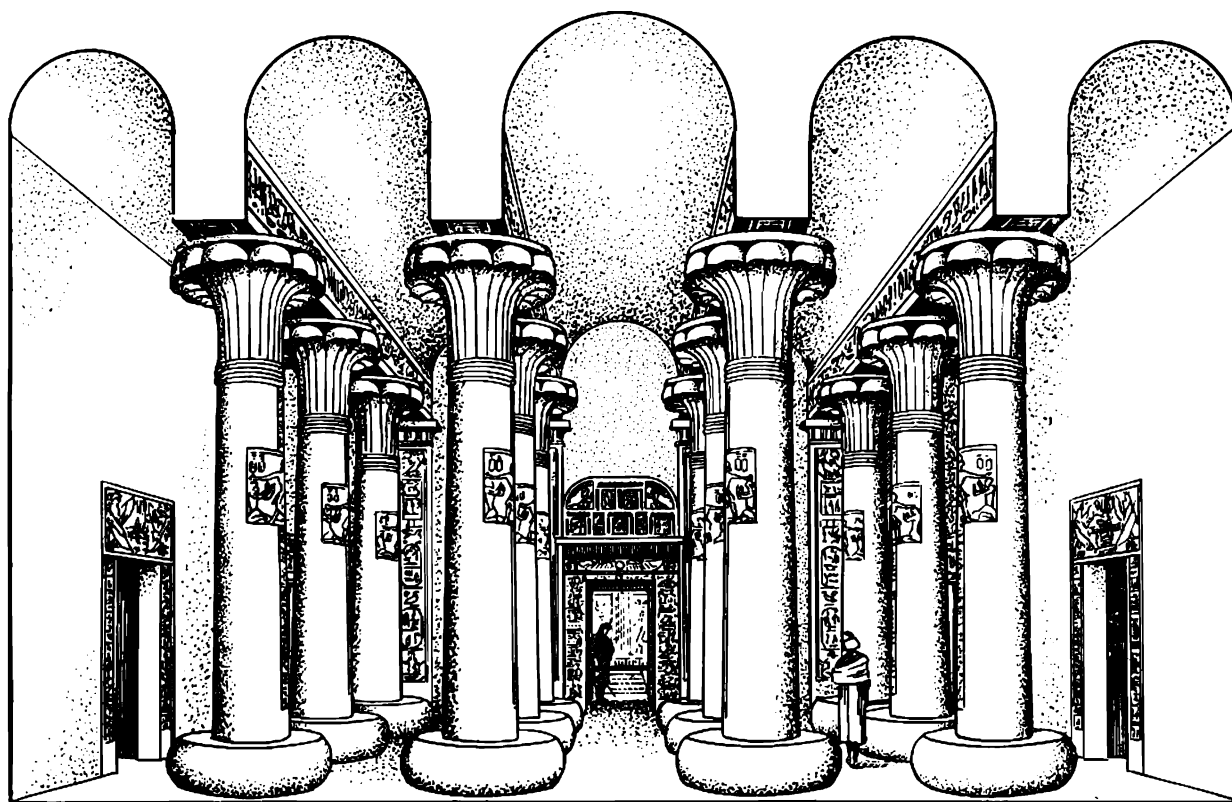
Расположение помещений храма и их декорировка были созданы также по образцу Рамессеума. Основными отличиями были меньшее количество колонн в обоих дворах и увеличение числа молелен за счет сокращения места, отведенного колонным залам. Так, большой гипостиль в храме Рамсеса III имел 24 колонны — вдвое меньше, чем в Рамессеуме; анфилада восьмиколонных залов состояла в Мединет Абу из двух, а не трех, как в Рамессеуме. Сокровищница храма помещалась слева от гипостиля; на ее стенах были изображены сцены подношения Рамсесом III Амону бесчисленных даров — драгоценных металлов и самоцветов, а также сделанных из них скульптур и различных изделий.

Назначение всех молелен за главным гипостилем не вполне еще установлено, однако несомненно, что центральная часть посвящалась Амону и его триаде, на севере был двор с алтарем для солярного культа и с устроенной здесь лестницей на крышу, а южные молельни были отведены заупокойному культу Рамсеса III и культу Осириса. Вблизи этих помещений находилась и молельня Рамсеса II, который почитался как предок-покровитель (ср. молельни Сети I в Рамессеуме и Тутмеса I в храме Хатшепсут).

Несмотря на усложненность планировки, храм в Мединет Абу был задуман очень удачно, однако либо расчеты зодчего были не всегда достаточно точны, либо желание всемерно усилить пышность архитектурного оформления храма нарушило в процессе работы начальную точность, во всяком случае, чрезвычайная массивность колонн, с непомерно большими базами, привела к тому, что центральные проходы первого (большого) и третьего колонных залов оказались слишком узки для торжественных процессий, и здесь пришлось отсечь части баз у колонн центральных нефов.

Хотя, как уже упоминалось, храмы преемников Рамсеса III нам почти неизвестны, вряд ли они успели возвести что-нибудь обширное, так как царствования большинства из них были кратковременными. Тем интереснее обнаруженные около храма Хатшепсут остатки заупокойного ансамбля столь гигантских размеров, что он намного должен был превосходить Мединет Абу, так как его первый двор почти равнялся обоим дворам Рамсеса III. До сих пор расчищены только руины двух пилонов и двух колонных дворов этого поразительного по масштабам комплекса. По-видимому, в основу его планировки были положены планы храмов как Рамсеса III, так и Рамсеса II; расположение колонн второго двора точно воспроизводит портики соответствующего двора Рамессеума. Одной из целей оформления храма было, несомненно, стремление сделать убранство его еще пышнее двух указанных ансамблей. Так, три портика, обрамлявшие первый двор, имели 84 колонны, 15 из которых были оформлены в виде осирических колоссов, тогда как в первом дворе Мединет Абу было лишь два портика с восемью колоннами в одном и семью осирическими колоссами в другом. Этот грандиозный ансамбль был, возможно, не закончен, но и то, что успели сделать, требовало немало времени, поэтому его приписывают Рамсесу IX или Рамсесу XI, правления которых были самыми продолжительными.

Грандиозность и пышность, характерные для официальной фиванской архитектуры второй половины Нового царства, воплощались в таких формах, которые являлись свое-

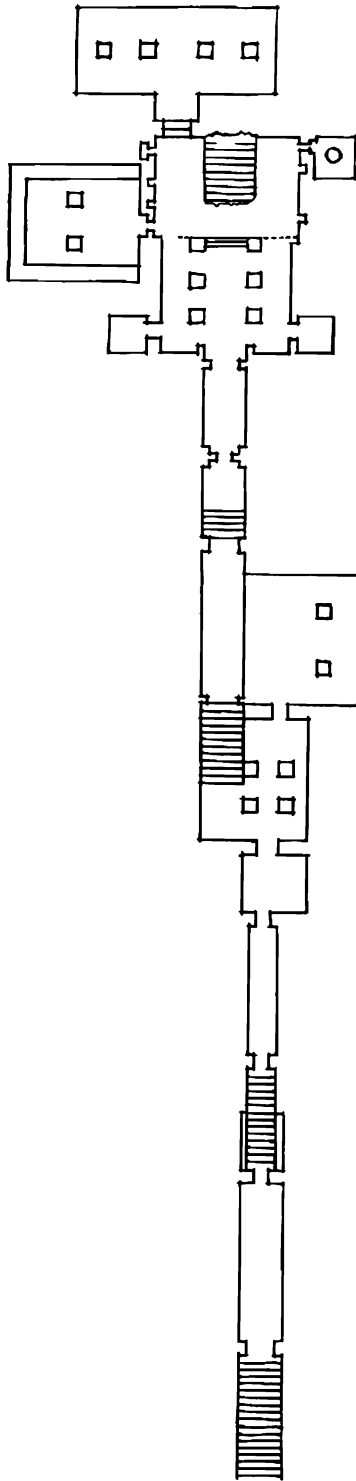


211. Тронный зал дворца в Мединет Абу. Реконструкция

образным сочетанием старого и нового. Естественно, что зодчие этого периода должны были вернуться к основным традициям архитектуры Фив времени XVIII династии, прерванным Амарной. В основу оформления храмов XIX -XX династий была положена схема, выработанная в Фивах в XVI -XV вв. до н. э., причем наиболее близким прототипом следует считать Луксор. Обдуманность подобного решения, закономерного в свете общей политики восстановления нарушенного Эхнатоном прежнего порядка, подтверждается и аналогичными фактами из области официальной литературы. Достаточно сравнить высеченные на стенах Карнака победные гимны Сети I с гимнами Тутмеса III и Аменхотеп III, чтобы в этом убедиться.

Все же зодчие второй половины Нового царства значительно обогатили замыслы своих предшественников и внесли много нового. Так, продолжая развивать роль колонн, они ввели ставшее впоследствии образцом обрамление средних, более высоких проходов залов колоннами в виде раскрытых цветов папирусов, сохранив для боковых проходов колонны в виде связок нераспустившихся стеблей. Залы как бы воспроизводили нильские заросли, где расцветшие папирусы возвышаются над рядами еще не успевших распуститься стеблей. Такая декорировка зала хорошо сочеталась с общей древней символикой

212. Гробница Сети I. План



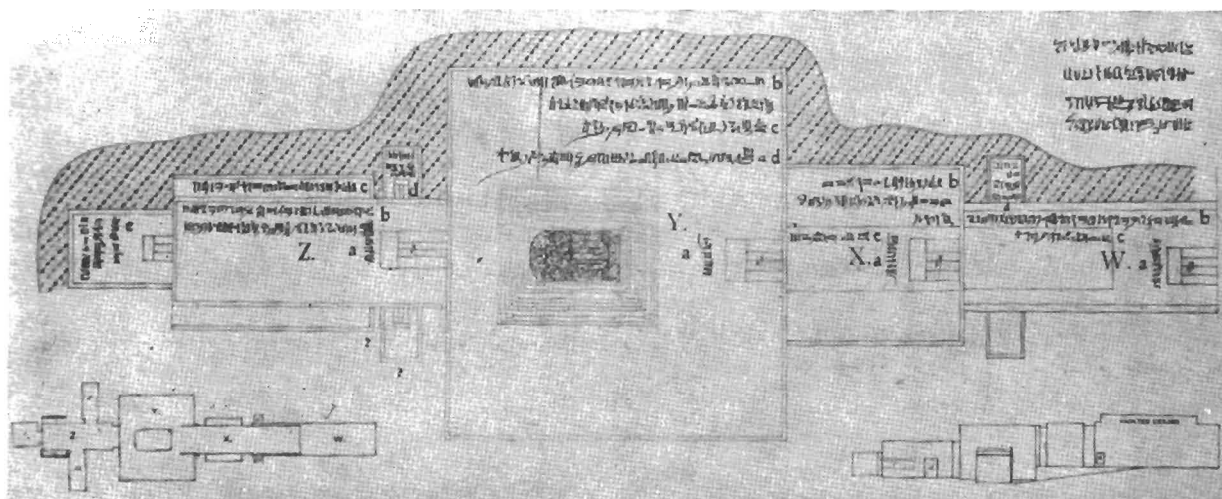
храма как дома божества, в данном случае — бога солнца, которое, по египетскому преданию, рождается из цветка лотоса. Отныне крылатый солнечный диск, обычно рельефно изображавшийся над дверью пилона, как бы вылетал из таких зарослей.

Однако если выбор общей идеи оформления был удачным, то стремление придать возможно большую пышность зданию привело к перегруженности: тяжесть огромных перекрытий обусловила увеличение объема колонн и слишком частое их расположение, желание всячески украсить здание побудило покрывать рельефами и текстами не только стены, но и стволы колонн.

Гробницы фараонов второй половины Нового царства по-прежнему высекались в скалах Долины царей, но теперь они превосходили по размерам и убранству все созданное здесь при XVIII династии. Особенно замечательны усыпальницы Сети I и Рамсесов II и III.

Гробница Сети I (№ 17), прекрасно сохранившаяся, по планировке очень близка к гробнице Харемхеба (рис. 212). В нее ведет спуск из чередующихся двух лестниц и двух пандусов, оканчивающийся квадратной комнатой, за которой расположен большой зал с четырьмя столпами. С первого взгляда кажется, что путь к погребальной камере лежит через следующий зал с двумя столпами, однако из него никакого выхода нет, а следующий проход начинается в полу первого колонного зала, около дальнего западного угла. Этот новый спуск, символизировавший, как это видно из надписи на стенах, путь в загробный мир, также состоял снова из лестниц и пандусов и приводил в большой зал с шестью столпами и двумя молебнями по углам восточной стены. В глубине зала, тремя ступенями ниже его пола, было помещение со сводчатым потолком, покрытым изображениями созвездий; здесь стоял саркофаг с мумией фараона. Направо и налево были двери и две молебни, а в западной стене — небольшой зал с четырьмя столпами.

Близость планировки гробницы Сети I к усыпальницам фараонов XVIII династии была обусловлена тем, что древний царский погребальный ритуал в основном еще сохранялся. По-прежнему первые от входа помещения посвящались солярным



213. План гробницы Рамсеса IV. Папирус

обрядам, а последние — ритуалу воскрешения фараона для вечного пребывания среди богов. Об этом наглядно свидетельствуют изображения и надписи на стенах и колоннах всех многочисленных помещений. Декорировка гробницы Сети I поражает высоким художественным уровнем. Прекрасное описание ее находим мы у А. С. Норова: „При самом вступлении в галерею, ведущую покато в дальний мрак, я уже поражен был удивлением, которое, возрастая на каждом шагу, превратилось в восторг... Вообразите себе галерею, столь же роскошно расписанную, как Ватиканская или наша Эрмитажная, не менее высокую, — потом целый ряд чертогов, украшенных пилястрами: все это облечено живописью, столь свежую, что она как бы недавно вышла из-под кисти Рафаэлей фараоновых... В конце этих палат представьте себе высокую поперечную залу, созданную как бы для пиршества, с округленным сводом, где по лазоревому полю, как по небу, рассеяны звезды, которые при появлении факелов блестят ярким золотом... посреди этого торжественного чертога стоит... гробница“.²² Не удивительно, что гробницы остальных фараонов XIX и XX династий повторяют в главных чертах план усыпальницы Сети I.

Гробницы цариц были скромнее и проще по планировке. Они устраивались также в особой долине, известной теперь под названием Долины цариц. Первой была высечена здесь гробница для матери Сети I, царицы Сатра. Наиболее примечательной является гробница главной жены Рамсеса II, царицы Нефертири-Меренмут, отличающаяся замечательно выполненными росписями (см. ниже).

Гробницы фиванской знати были, в свою очередь, очень близки к погребальным сооружениям вельмож времени XVIII династии. Известной новостью явилось расположение в некоторых усыпальницах колонн по сторонам первого зала, как во дворах храмов.

О том, как велась подготовка к сооружению сложных царских усыпальниц второй половины Нового царства, говорят сохранившиеся планы зодчих. Перед нами и предварительные наброски, и чертежи с обозначением размеров и названий помещений, сделанные

то на папирусе (план гробницы Рамсеса IV, *рис. 213*), то на куске известняка (план гробницы Рамсеса IX) и вполне соответствующие расположению и размерам обнаруженных раскопками гробниц.²³ Имена этих зодчих пока неизвестны. Возможно, что некоторые из них жили среди тех людей, чьи руки осуществляли их замыслы, — в поселке работников фиванского некрополя.

Мы уже упоминали об этом поселке, когда рассматривали гробницы фараонов XVIII династии; мы видели далее, что жители его были увезены в Ахетатон для работ в некрополе новой столицы, где они тоже жили в обособленном поселении по дороге к горам. При торжестве реакции работники некрополя вернулись в Фивы на старое место и принялись за привычную работу. Характерно, что поселок теперь значительно увеличился: при возросших масштабах царских усыпальниц требовалось больше работников. При Сети I здесь было уже сто двадцать домов, и поселок, не имея возможности увеличиваться в ширину, вытянулся до 131,6 м, сохранив в основном прежний облик. Дома, как и раньше, делились на правую и левую стороны той же широкой продольной улицей. Были и редкие поперечные улочки, столь узкие, что по ним с трудом мог пройти осел, нагруженный двумя сосудами с водой.

Дома имели одинаковую планировку (*рис. 214 а, 214 б*). Входная дверь вела с улицы прямо в первую, сравнительно небольшую комнату. В стенах этой комнаты были ниши для статуэток или стел, перед которыми на полу ставились жертвенники. Однако наиболее примечательной особенностью первых комнат было пристроенное к стене прямоугольное кирпичное возвышение около 75 см высотой, со ступеньками. В длину оно имело 170 см, в ширину — 80 см. Назначение его не вполне ясно.²⁴ На сохранившихся фрагментах росписей, покрывавших эти возвышения, изображены то пляшущие божества веселья — Бэсы, защитники человека от всяких бед, то танцовщица (*табл. X*), то женщина со служанкой. Иногда на стене, над возвышением, выводился декоративный карниз.

Вторая комната, самая большая и парадная, с одной или двумя колоннами, была, видимо, приемной. Уровень ее пола был выше, чем в первой комнате. Выше был и потолок, под которым находились окна (остальные помещения освещались просто через отверстия в крыше). У одной из стен приемной, как всегда, устраивали из кирпичей особое место для гостей, около 25 см высотой. В стене делали нишу для бюста предка. За приемной располагались одна или две спальни, служившие и рабочими комнатами, а также шел проход в кухню под открытым небом, лишь частично защищенную навесом. Здесь находилась печь для хлеба, зернотерка, сосуды для воды. Из приемной (а иногда и из спальни) ступеньки вели в погреб. На плоскую крышу поднимались по лестнице между спальней и кухней. При наличии большой семьи и тесноты помещений часть обитателей дома спала на крыше.

Полы были глинобитные, иногда окрашенные в белый или розовый цвет. Стены внизу белили, а выше покрывали серой краской и, возможно, расписывали.

Гробницы обитателей поселка, по-прежнему устраивавшиеся по склону гряды скал, подступавшей с запада к поселку, были двух типов, в зависимости от места расположения.

Х. Танцовщица. Роспись в доме работников некрополя в Дейр эль-Мединэ

У подножия горы можно было отгородить кирпичной стеной небольшой двор с входом-пилоном и выстроить в глубине кирпичную же маленькую пирамиду с верхушкой из цельного куска известняка. Внутри пирамиды находилась большая сводчатая комната с культовой нишей для статуи умершего. Спуск в погребальную камеру начинался во дворе и приводил к трем помещениям, причем каждое было вырублено ниже уровня предыдущего. Саркофаг ставили в последнем, самом большом. Это была комната с потолком, подражавшим сводчатому, облицованная кирпичом, оштукатуренная и расписанная.

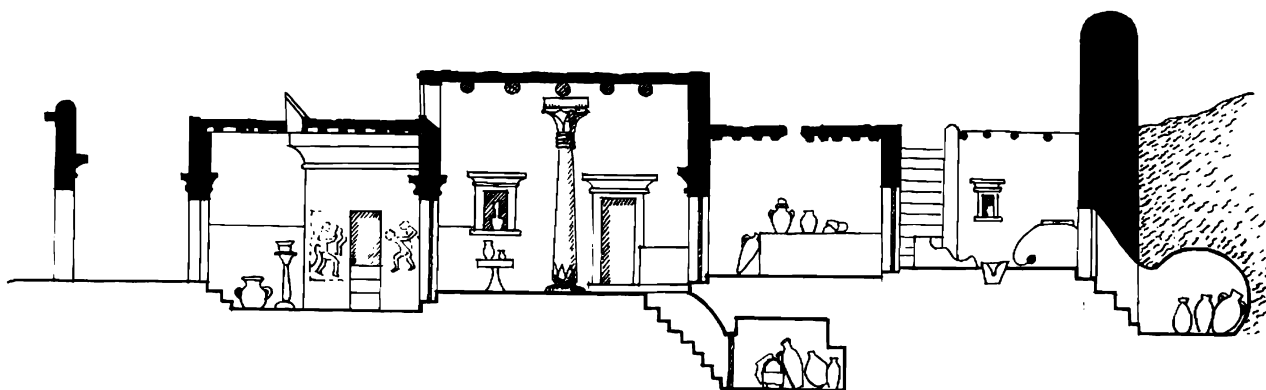
Гробницы на склоне горы устраивались иначе. Здесь приходилось вырубать место даже для дворика. Молельню из двух помещений и ниши для статуи, естественно, целиком высекали в скале, и только переходом пристраивали небольшой портик, где ставили статуи и стелы. Спуск в погребальные помещения, расположенные так же, как и в гробницах первого типа, устраивался здесь в глубине молельни. Чтобы придать и такой гробнице вид пирамиды, над первым помещением молельни вырубали место для кирпичной пирамидки с каменной верхушкой, причем для большей легкости пирамидку делали полой. В восточной грани пирамиды была ниша, куда вставляли стелу с изображением умершего, который таким образом как бы приветствовал по утрам восход солнца.

Росписи на стенах молелен изображали умершего с семьей, эпизоды из его жизни, характеризовавшие его занятия и подчеркивавшие высокий уровень его профессиональных знаний. Так, скульптор Ипуи пожелал изобразить в своей гробнице, как изготовлял под его руководством сложное культовое оборудование. Ниже мы вернемся к разбору характерных особенностей интереснейших росписей этих гробниц.

Раскопки жилищ и гробниц работников фиванского некрополя дали богатый материал: стелы, росписи, черновые наброски к ним, орудия производства, предметы быта, наконец ценнейшие письменные документы — все это позволяет восстановить обстановку, в которой жили и трудились обитатели поселка.

Так как путь в Долину царей лежал через перевалы и ходить туда два раза в день было бы нецелесообразно, то работники уходили из поселка на девять суток, взяв запас продовольствия, и ночевали в маленьких хижинах около места работы. В таких хижинах где едва можно было встать во весь рост, имелись лишь каменная лежанка и скамья. Десятый день работники проводили дома.



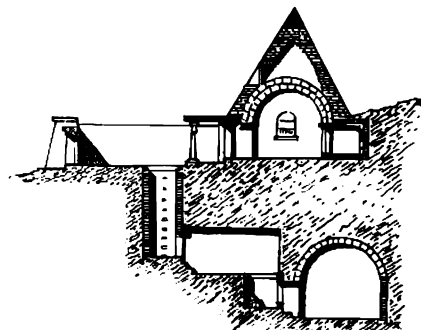
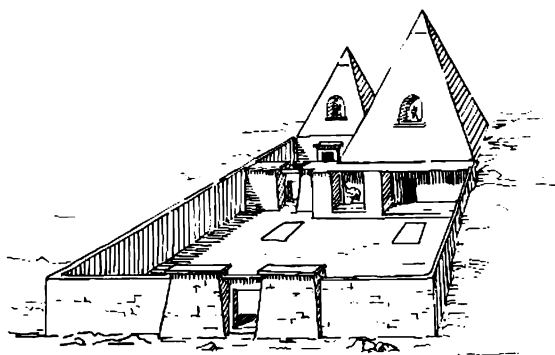


214а. Поселение в Дейр эль-Мединэ. Разрез дома

Профессии в ряде случаев передавались от отца к сыну, однако бывало, что один из братьев наследовал мастерство скульптора от отца, а другой оставался простым камешником. Должность начальника отряда считалась наследственной. Найдены документы в которых обжалуется как неправильное назначение на место умершего начальника не его сына, а постороннего лица и прямо указывается, что это было сделано путем подкупа везира. Обязанности водовозов, прачечников и иных подсобных работников выполнялись по очереди, причем распределение производилось на собрании отряда. Однако эти элементы самоуправления не избавляли работников от произвола начальников отряда. Сохранившиеся жалобы на притеснения жителей поселка рисуют, например, мрачную фигуру начальника Панеба. Незаконное использование работников на постройке его собственной гробницы, кражи, ложные клятвы, буйство, избиения работников, насилия над женщинами, увечья вплоть до ослепления, даже убийства мешавших ему людей — таков перечень преступлений этого человека.²⁵

Крайне тяжелы были условия работы — всегда при недостаточном освещении, под землей, среди известняковой пыли и осколков. Не удивительно, что профессиональным заболеванием мастеров некрополя была слепота. Скученность населения также способствовала болезням. Много бед приносили змеи и скорпионы — недаром один из жителей поселка, Амонмес, считался заклинателем скорпионов, как об этом написано в его гробнице (№ 9). Переменить не только условия труда, но и место работы было невозможно, и рожденные в поселке заранее были обречены работать всю жизнь в некрополе. Понятно, что отсутствие реальной земной помощи вело к поискам помощи небесной.

В поселке процветали различные культы, причем наряду с Амоном в основном почитались пародные, преимущественно местные божества. Одним из главных культов было поклонение „Вершине Запада“ — богине горы, господствовавшей над некрополем. Думали, что она имеет вид кобры, и, очевидно, не раз мелькавшие в скалах змеи принимались за „хозяйку некропольских скал“. Характерно, что на тропинке к Долине царей найдены своеобразные памятники — сложенные из десятка камней молеленки, высотой около полуметра и занимавшие площадь всего 23×23 см или 18×25 см. В них ставили



2143. Поселение в Дейр эль-Мединэ. Гробница (реконструкция)

стелу с изображением того или иного работника некрополя и с записью его молитвы. Иногда такие молебнии украшали крошечной пирамидкой.²⁶ Вершина Запада считалась грозной богиней, и люди верили, что болезни посылались ею за их грехи: „[Я был] человеком незнающим, глупцом, и я не знал, что хорошо и что плохо. Я совершил грех против Вершины, и она наказала меня... Я взывал о воздухе, но он не пришел ко мне. Я воззвал к многосильной Вершине Запада, и она пришла ко мне в виде сладостного дуновения. Она была милосердна ко мне!... Да слышат все уши, которые живут на земле,— остерегайтесь Вершины Запада!“ — так пишет на своей стеле работник некрополя Неферабу. Ослепший писец некрополя Амоннахт также считал причиной своего несчастья гнев богини: „Хвала тебе в мире, о госпожа!... Сделала ты, что я увидел мрак днем... Будь же милостива ко мне!“²⁷

Почитали работники некрополя и разных богов-„спасителей“ — покровительницу материнства Тауэрт, изображавшуюся в виде самки гиппопотама, защитников от змей и скорпионов — младенца Шеду и веселого Бэса. Большую роль играл и характерный для царского некрополя культ основателя XVIII династии — обожествленного фараона Аменхотепа I и его матери, царицы Яхмес-Нефертири. В окрестностях было несколько святилищ и молелен с их культовыми статуями, которые, как и статуи Амона, в определенные дни проносили в пышных процессиях по некрополю. Это были праздники для поселка, и все жители принимали участие в торжествах. Здесь же совершались предсказания и решались тяжбы при помощи оракулов, которые „давала“ статуя бога. Сохранились обломки камней с интересными записями предлагавшихся божеству вопросов: „Мой благой владыка, дадут ли нам наши пайки?“ — „Он ли украл эту циновку?“ — „Сделают ли Сети жрецом?“²⁸

Однако паивная вера и горячие молитвы не облегчали жизнь в поселке, и когда она становилась уже совсем невыносимой, жители прибегали к иным средствам. Записи дневника фиванского некрополя показывают, что при длительной задержке выдачи продовольствия работники единодушно отказывались продолжать работы, шли всем коллективом к заупокойному царскому храму и требовали выдачи положенного им содержания.



215. Голова статуи мужчины (фас).
Известняк

Слова работников достаточно ярко рисуют их положение: „Мы приходим от голода и жажды: нет одежд, нет притираний, нет рыбы, нет овощей“.²⁹

Такова была жизнь в поселке фиванского некрополя, так жили люди, творениями которых доныне восхищаются посетители усыпальниц фараонов второй половины Нового царства.

Работников некрополя брали иногда на работу и на восточный берег Нила — в Карнак. Посылали их и в Абидос, и в Мемфис, и еще дальше — в экспедиции за камнем для декорировки гробниц фараонов и изготовления царских саркофагов и статуй. Это не удивительно, так как обитатели поселка были хорошо осведомлены во всей сложной обстановке царского погребального культа. Некоторые из них участвовали в заупокойных обрядах, были связаны с храни-

лищами рукописей. Среди работников некрополя, видимо, была широко распространена грамотность. В поселке и в гробницах найдено много записей классических произведений египетской художественной литературы. В гробницу Сенноджема, рядового некропольского мастера, был положен большой кусок известняка с текстом знаменитой „Повести о Синухете“, вероятно, особенно любимой Сенноджемом.³⁰ Как показывают росписи и найденные в женских погребениях музыкальные инструменты, женщины поселка были певичками и танцовщицами и участвовали в обрядах во время процессий, а возможно, и при погребениях.

Нет сомнения, что роль мастеров некрополя в развитии искусства второй половины Нового царства была значительно большей, чем это может показаться на первый взгляд. Такие люди, как скульптор Ипуи, получивший награду непосредственно от Рамсеса II при очередной раздаче фараоном подарков из „окна явлений“, или другой скульптор, Хаи, бывший „творцом образов всех богов в Золотой Палате“, то есть в скульптурной мастерской храма, рисовальщики Аменемхет и его сын Пашеду, работавший в храме Сокара, — несомненно, принадлежали к числу выдающихся художников своего времени. Показательно, что начальник работ зодчий Неферхотеп если не руководил сооружением святилища богини Анукет на острове Элефантина, то во всяком случае принимал в этом деле большое участие, так как он приказал изобразить в своей гробнице и то, как он

216. Голова статуи мужчины (профиль).
Известняк

вместе с Рамсесом II приносит жертву Анукет, и процессию с культовыми статуями богов Элефантины.³¹

К сожалению, мы еще очень редко можем определить творения того или иного мастера некрополя, однако можно с полной уверенностью признать, что среди сохранившихся статуй и росписей, особенно в Фивах, многое было создано талантливыми скульпторами и живописцами из некропольского поселка.

Переходя к рассмотрению фиванской скульптуры второй половины Нового царства, следует отметить как наиболее характерную черту статуй частных лиц дальнейшее усиление внешней нарядности, соответствовавшее послеамарнским реставраторским настроениям жречества и высшей знати. Однако и теперь отдельные произведения передают с большой силой и мастерством образ изображаемого человека, лучшим примером чего может служить великолепная голова статуи вельможи, хранящаяся в Музее изящных искусств в Будапеште (*рис. 215 и 216*).³² В лице этого человека, с резким орлиным профилем, широко расставленными глазами и точно очерченным энергичным ртом, скульптор блестяще подчеркнул надменную самоуверенность представителя высшего круга знати. Живо передано и портретное лицо на статуе везира Пасера.³³

Показательно, что чаще всего живость портретной характеристики видна на скульптурах мастеров фиванского некрополя. Такова, например, статуэтка „слушающего зов“ Неферренпета, с ее внимательным взглядом глаз под широкими веками, четко очерченным профилем и хорошо проработанным ртом со складками по углам губ. Также тщательно выполнена и фигура Неферренпета, особенно хорошо сделаны пальцы рук и ног.³⁴ Даже в тех случаях, когда статуэтки этой группы памятников кажутся несколько грубее, они все же отличаются живой передачей лиц.³⁵

Подобные произведения все же были сравнительно немногочисленны, и основную массу фиванских скульптур частных лиц во второй половине Нового царства составляли холодные идеализирующие памятники. Характерными образцами могут служить статуи верховных жрецов Бекенхонсу, Махухи, Ромарои и Пасера, везира Хаи, царского писца Сарай, группа семьи жреца Хеви.³⁶ Выполненные то с большим, то с меньшим



мастерством, все эти произведения одинаково неподвижны и безжизненны. Особое распространение получил тип статуи сидящего на корточках человека, сплошь окутанного плащом. Поза как бы застывшего в созерцании божества молящегося придавала памятнику желаемый оттенок покоя и величавой важности. Показательно, что в соответствии с общей стилистической направленностью контуры тел теперь почти не ощущаются под плащом, как это было на аналогичных памятниках времени XVIII династии, и цилиндрическая форма туловища еще более способствует впечатлению строгой иератичности. Такие скульптуры дополнялись спереди фигуркой или эмблемой божества, чаще всего, конечно, Амона, а остававшуюся с трех сторон свободной поверхность плаща заполняли надписями — молитвами или биографическими сведениями.

Распространены были и статуи коленопреклоненных людей, державших перед собой изображение божества. Пышные одежды со множеством складок, очень широкими рукавами и длинными, волнообразными передниками давали скульпторам широкую возможность разрабатывать декоративные элементы таких памятников.

Очень интересно, как трактовались в Фивах царские статуи. Наряду с прежними типами скульптур, появляются теперь и новые, светские образы фараона и царицы. Лучшим образцом такого рода памятников является происходящая из Карнака статуя Рамсеса II.³⁷ Скульптор, выполняя постоянное требование египетского официального искусства создать образ могучего правителя, — сумел разрешить эту задачу новыми средствами. Мы не видим здесь ни канонических чрезмерно выдающихся мускулов, ни прямой, кажущейся негибаемой шеи, ни бесстрастно смотрящих вдаль глаз — то есть всех обычных черт статуи фараона. Непривычен уже самый факт изображения фараона в бытовой одежде, с сандалиями на ногах. Фигура царя, прикрытая складками одеяния, передана как нормально развитая фигура человека, обладающего большой физической силой воина, каким и был Рамсес. Лицо с орлиным профилем прекрасно передает портрет царя (*рис. 217*). Несмотря на некоторую приподнятость всего облика, основное впечатление силы и мощи достигается не обобщенным образом „сына Ра“, а созданием образа реального земного владыки Египта. Этому способствует и вся поза статуи, слегка наклоненная голова и внимательно смотрящие вниз глаза: так, очевидно, сидел Рамсес в тронном зале во время приема своих сановников или иноземных посольств, смотря на их приближение с высоты стоявшего на возвышении трона.

Подобный светский образ царя не мог появиться без того нового, что было внесено Амарной. Отражение амарнских принципов именно в царской скульптуре XIX династии вполне понятно в свете указанной выше политической обстановки. Фараонов новой династии не удовлетворяли прежние иератические статуи: изображения царя как сына Амона хотя и утверждали его власть, но для жречества, победившего Эхнатона, могли служить и доказательством покорности царей Амону, то есть его жрецам. В условиях возобновившейся, хотя и менее явной борьбы с верхушкой знати и жречеством, фараонам было важно закрепить свое положение мощных владык созданием новых образов, если и сохра-

нявших традиции прошлого, то именно такие, которые могли быть противопоставлены притязаниям знати и жречества. Те же причины обусловили и столь широкое развитие в официальных рельефах не религиозно-ритуальных или символических сцен, а реальных событий, но показанных так, чтобы особенно выигрывал образ фараона-воина, сильного правителя мировой державы.

То, что туринская статуя Рамсеса II не является чем-то случайным, а представляет собой яркий образец произведения нового направления, показывает ряд аналогично трактованных скульптур: статуэтка Сети I в парадном одеянии и пышном парике того времени, с хорошо проработанным лицом и тяжелыми „амарнскими“ веками; каирская статуя Рамсеса II, являющаяся уменьшенной репликой туринской; голова статуи Рамсеса II из Луксора; голова статуи царя с остатками штандарта, который он держал в руке; голова царя в Метрополитэнском музее и другие.³⁸ Ха-

рактерно, что царские статуи ритуального назначения также передают гораздо более жизненный образ царя, как, например, чудесная фигура юного Рамсеса II, ползущего к божеству и протягивающего ему изображение своего имени (*рис. 218*), или замечательная статуя из Рамессеума. В этом же стиле решен и алебастровый колосс Сети I.³⁹ Сопоставление всех этих памятников со скульптурами второй половины периода Амарны, а также со статуями Тутанхамона и с головами колоссальных статуй Амона и Мут из Карнака времени Харемхеба ясно позволяет проследить путь развития данной группы памятников.

К этому же кругу принадлежат и некоторые статуи цариц около колоссов Рамсеса II в Луксоре,⁴⁰ которые имеют полные параллели в росписях гробницы царицы Нефертири в Долине цариц. И там и тут мы видим необычные для доамарнских культовых памятников изображения цариц, трактованные живо и свободно, в развевающихся прозрачных одеждах, причем в росписях дан румянец на щеках, отмечены тени.⁴¹ Связь этих образов с амарнскими художественными традициями очевидна.

Однако отмеченные нами новшества в трактовке царских скульптур удержались недолго, и уже в конце XIX и при XX династии мы все чаще встречаем прежний, канонический облик владык Египта. Опять мы видим царей в коротких передниках, с полосатыми



платками или двойной короной на голове;⁴² лишь изредка встречается парик светского типа.⁴³ Образ царя утрачивает свойственную лучшим скульптурам Рамсеса II жизненность; холодные и сухие, фараоны кажутся теперь застывшими в своем идеализированном величии. Возможно, этому способствовало изменение политической обстановки в Фивах: при длительном отсутствии двора здесь постепенно усиливалось значение жречества. Отмеченные выше стилистические особенности статуй жрецов и высшей фиванской знати оказывали все большее влияние и на трактовку царских скульптур. Характерно, что с этим совпадает возросшее стремление изображать царей с той или иной эмблемой Амона в руках, как властителя, подчиненного Амону.

Однако и теперь изредка появляются статуи фараонов, решенные по-новому. Такова группа Рамсеса IV с пленным нубийцем: царь изображен идущим, в коротком переднике и сандалиях, на его голове надет небольшой, круто завитый парик, над которым возвышается древний убор — корона „атеф“, ее охраняет крыльями священный сокол. В правой руке Рамсеса боевой топор, левой же он тащит за волосы нубийца; рядом с пленником идет грозный страж царя — ручной лев. Фигуры фараона и нубийца резко и умышленно контрастны: первый ступает уверенно и твердо, его лицо бесстрастно, взгляд устремлен прямо вперед, у второго же, придавленного победителем так, что локти его жестоко скрученных рук поднялись выше головы, лицо искажено мучительной гримасой.⁴⁴ Аналогичная группа хранится в Туринском музее.⁴⁵

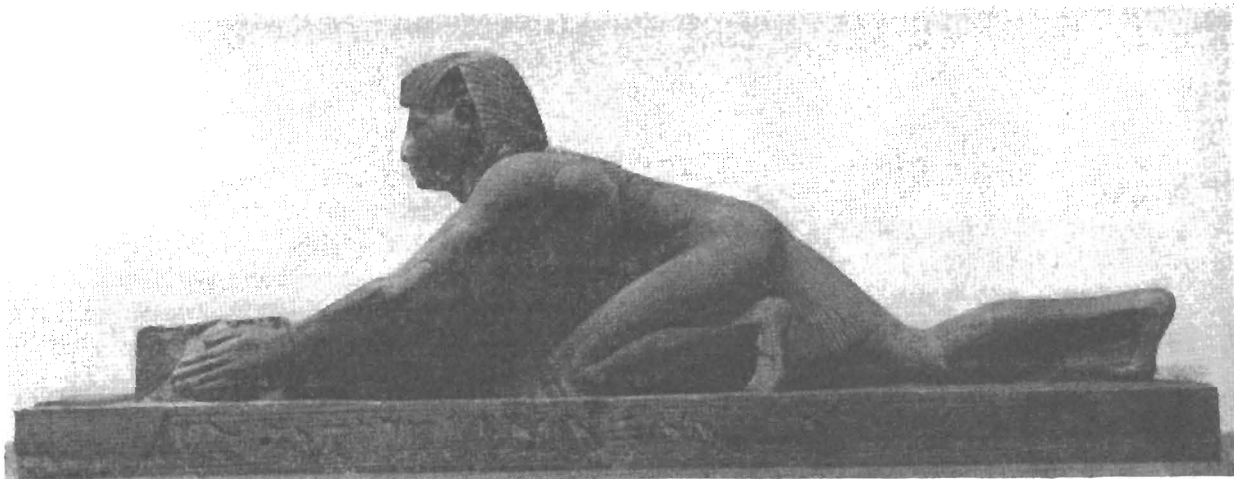
Рельефы и росписи второй половины Нового царства еще более широко и отчетливо, чем скульптура, отражали сложность и противоречивость периода.

Естественно, что возврат к традициям XVIII династии сильнее всего ощущается в храмовых рельефах культового содержания, всегда консервативных и каноничных. Тем показательнее, что даже подобные памятники отличаются новыми чертами.

Так, лицо Рамсеса I на рельефе в Карнаке⁴⁶ сохраняет некоторые элементы трактовки лиц на рельефах Ахетатона — широкие тяжелые веки, усиливающие выразительность лица, две складки на шее. Лучшими образцами являются рельефы Сети I в Карнаке и, как мы увидим ниже, в Абидосе, выполненные также фиванскими мастерами. Несмотря на всю каноничность композиции и идеализацию образа, фигуры Сети благодаря точной портретности лица и тщательной моделировке тела не кажутся безжизненными; линии подлинно прекрасны, равно как и тончайшая скульптурная отделка деталей (*рис. 219*).⁴⁷

Однако решающее значение в развитии рельефа второй половины Нового царства имели не эти памятники, а интереснейшие сцены светского содержания, давшие ряд существенных новшеств, что объясняется теми же причинами, которые обусловили и появление светского образа царя в скульптуре. Отсюда понятно и широкое развитие подобного же образа в рельефе, и внимание, уделявшееся фараонами именно этому виду памятников. Сети I и Рамсесы развешивают на внешних стенах и пилонах храмов огромные рельефные композиции — своеобразные наглядные летописи своих походов. Мы видим военные советы, лагерные стоянки, взятия крепостей, крупные сражения, торжественные





218. Статуэтка ползущего Рамсеса II. Шифер

встречи фараона, возвращающегося в Египет с богатой добычей, большое морское сражение воинов Рамсеса III с „ народами моря “.

Появление таких еще небывалых в древнеегипетском искусстве грандиозных скульптурных картин, полных движения, с массой действующих лиц и множеством различных эпизодов, было большим и принципиальным новшеством, обусловленным определенными причинами. Отмеченная выше роль войска как опоры царя требовала широкого показа доблести этой силы. Уже нельзя было ограничиваться символическими изображениями колоссальных фигур фараона, поражающего перед богом группу пленных, — следовало показать самих участников походов, людей, которые этих пленных захватывали, и, запечатлев на камне преодоленные трудности и совершенные подвиги, дать им известное удовлетворение.

В то же время, хотя гимны по-прежнему приписывали победы помощи Амона, воспроизведение подлинных событий и реальных победителей привлекало внимание народа не столько к милости божества, сколько к действиям царя и его войска.

Новые задачи потребовали и новых форм. Теперь большой участок стены отводился для одной гигантской композиции, построенной уже не поясами, а охватывающей как бы с птичьего полета всю территорию — лагерь, поле сражения, пограничные укрепления.

Много в этих сценах было унаследовано от амарнского искусства. Само наличие развернутых повествовательных композиций, по существу, явилось итогом Амарны на почве разработанных там торжественных выездов фараона, посещений храмов и т. п., занимавших целые стены в гробницах амарнской знати. Достаточно взглянуть на построение сцен с центральной, более крупной царской колесницей и обрамляющими композицию рядами меньших по масштабам колесниц или отрядов бегущих воинов, чтобы в этом убедиться.⁴⁸ Пейзаж занял теперь небывалое раньше место в официальном рельефе. Мы постоянно видим сирийские крепости, окруженные хвойными лесами, видим, как жители



219. Сети I. Рельеф на стене храма в Абидосе

пытаются укрыть в лесах свой скот при приближении египетского войска. Среди деревьев прячутся иногда от врагов и воины, которые, однако, встречают здесь не менее опасного врага — медведя; сирийские пленники рубят хвойные чащи для увоза леса в Египет. Большая сцена возвращения Сети I из победоносного похода показана около пограничного канала с мостом и крепостями на обоих берегах.⁴⁹ Рельефы XIX династии постоянно передают ландшафт страны, в которой происходит действие, гористые, покрытые лесом дороги Передней Азии, своеобразные селения Нубии (*рис. 221*).⁵⁰ Наиболее выразительным образцом пейзажа на памятниках второй половины Нового царства следует, бесспорно, признать изображение покинутого жителями, опустошенного завоевателями города: крепостные стены разрушаются, с них осыпаются кирпичи, ворота покосились, ставни

на бойницах повисли. Кругом, на холмах, ранее покрытых густыми лесами, теперь лежат срубленные деревья и растут только мелкие кустарники и травы (*рис. 222*).⁵¹

Художников интересуют и индивидуальные характеристики отдельных воинов и этнические типы. Батальные композиции полны движения, разнообразия поз, сложных массовых сцен, среди которых вкраплено множество отдельных интересных эпизодов. Так, в грандиозной сцене бегства хеттов через реку Оронт показано, как откачивают захлебнувшегося хеттского полководца; его держат вниз головой, и струя воды вытекает из его рта.

Показательно, что новшества коснулись и трактовки фигуры фараона, который показан уже не только в традиционной схеме — мчащимся на колеснице навстречу врагам. Очень интересно решена, например, сцена перед боем, когда Сети I собирается подняться на колесницу (*рис. 220*).⁵² Фигура царя дана в новом, смелом развороте — он устремился вперед и уже поставил одну ногу на колесницу, но в этот момент повернул голову назад, видимо, отдавая какие-то распоряжения. При этом традиционный показ обоих плеч в полный фас оказался уместным и естественным.

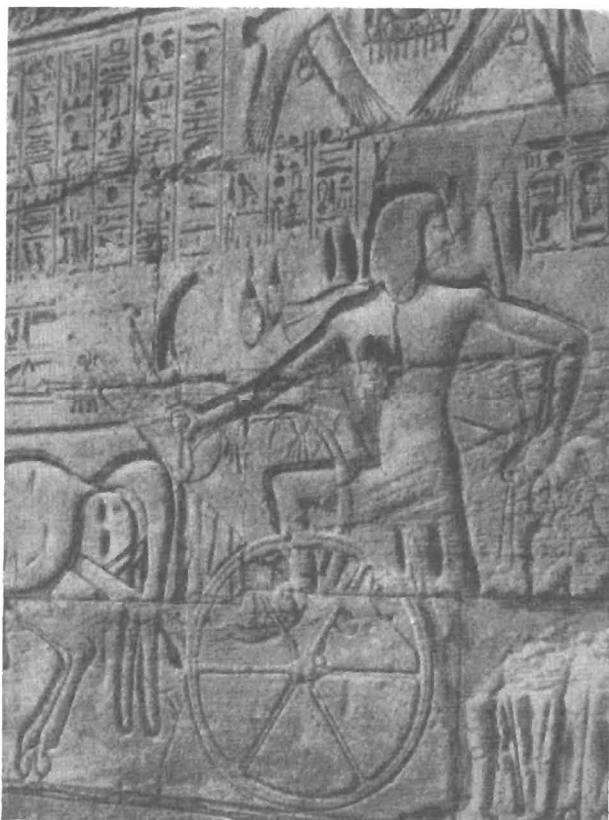
Наряду с военными сценами, на пилонах храмов появляются и аналогичные многофигурные композиции царской охоты. Они также полны движения и разнообразия, в них вносится много нового. Таково, например, изображение охоты Рамсеса III на диких быков,

220. Сети I поднимается на колесницу.
Рельеф из храма в Карнаке

высеченное на внешнем склоне пилона в Мединет Абу: с большим мастерством и наблюдательностью выполнены замечательные фигуры животных, то еще пытающихся спастись в тростниковых зарослях, то уже пораженных насмерть стрелами фараона и его спутников (рис. 223).⁵³ Доступные всеобщему обозрению гигантские скульптурные картины победоносных походов или царских охот надолго могли задерживать внимание зрителей. Гораздо более понятные и интересные, чем сухие изображения фараонов перед богами, новые рельефы как бы превращали храмы в памятники царской славы.

Большое место в фиванском искусстве второй половины Нового царства занимают росписи и рельефы в гробницах частных лиц. Именно в этих произведениях с наибольшей полнотой отразилась сложность развития культуры периода с ее различными противоречиями. Вначале и здесь прослеживается то же соединение амарнского наследия с ростом декоративности, которое мы отмечали в искусстве времени первых преемников Эхнатона. Требование создать возможно более нарядный памятник заставляет тщательно разрабатывать пышные одеяния, головные уборы и ювелирные украшения. Художники стремятся заполнить всю расписываемую поверхность, отягощая композиции огромными букетами, гирляндами, венками. Адоранты держат в руках высокие метелки папирусов, поднимающиеся над головами людей. Особенно декоративно передаются груды жертв, которые окаймляются гирляндами из лепестков лотоса и увенчиваются связками очень крупных голубых лотосов.

Амарнские традиции сначала отчетливо сохраняются даже в жреческих гробницах, ярким примером чего могут служить живые сцены рыбной ловли и ловли птиц сетями в гробнице Хатиаи, начальника жрецов всех богов и писца храма Монту (№ 31) (рис. 224).⁵⁴ Эти сцены очень близки к рельефам на золотом наосе Тутанхамона: Хатиаи удит рыбу, также сидя на складном стуле на берегу пруда, а его жена, совсем как Анхесенамон, сидит рядом с ним на мягкой подушке; вспомним, что на таких же подушках были показаны на росписи дворца в Ахетатоне Нефертити и царевны. В сцене ловли птиц Хатиаи сидит позади зарослей папируса и стягивает сеть, в которую попало много птиц. Жена его опять сидит у его ног на подушке, причем разворот ее фигуры, контуры тела,



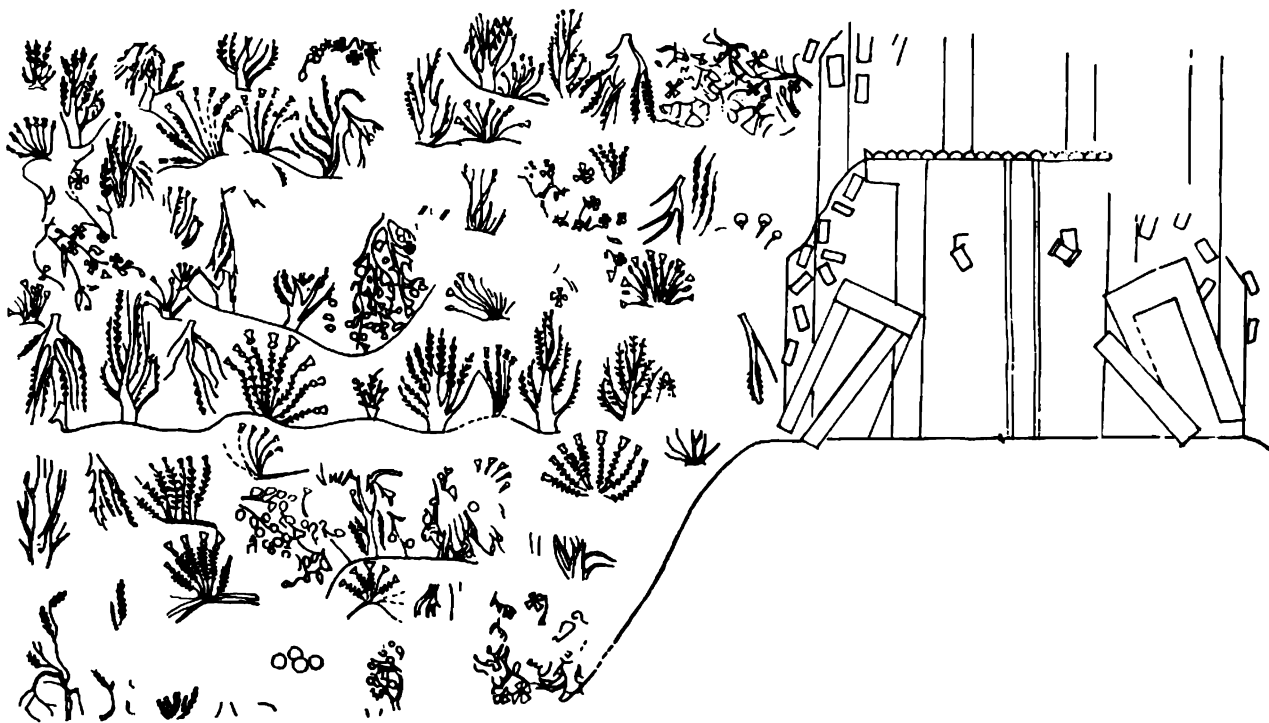


221. Возвращение раненых нубийцев в свое селение. Рельеф из храма в Абу-Симбеле

свободный жест руки, положенной на колени мужа,— все это сделано совершенно „по-амарнски“. Интересен и необычайный жест руки самого Хатиаи в предыдущей сцене; в обоих случаях фасный показ плеч является оправданным. В росписи много интересных деталей: масса растений, живые фигурки детей, вынимающих из сетей пойманных птиц.

Так же построена аналогичная сцена в гробнице Усерхета (№ 51), верховного жреца заупокойного храма Тутмеса I; здесь у ног Усерхета лежит собака, что заставляет вспомнить ручного льва, изображенного около Тутанхамона на указанном ларце.⁵⁵ В гробнице Усерхета есть и композиции, явно восходящие к рельефам гробниц придворных в Ахетатоне. Такова сцена выхода увешанного ожерельями и браслетами Усерхета после награждения его фараоном; Усерхета встречают близкие, его ждет колесница, причем конюх стоит около лошадей, а возница занят беседой с привратником; мы видим и приготовления к пиру.⁵⁶ Кажется, что на небольшом отрезке стены художники скопировали отдельные эпизоды из сохранившихся у них образцов, по которым составлялись композиции в Ахетатоне.

Несомненным наследием Амарны является и внимание, уделяемое в росписях пейзажу. Мы видим цветущие заросли и ряды деревьев в сценах полевых работ в потустороннем мире; ритуальные обряды и процессии изображаются на фоне пейзажа. Потолки



222. Разрушенная крепость. Рельеф из храма в Луксоре

гробниц иногда воспроизводят не просто небо, усеянное звездами, — они заполняются множеством летящих птиц, а по краям видны растения с птичьими гнездами.⁵⁷ В некоторых росписях времен XIX династии сохраняется еще реалистическая амарнская трактовка лозы и вьюнка.⁵⁸

Влияние искусства Ахетатона отразилось и в характерном для росписей первой половины периода нарастании живописности. Теперь, как и в росписях амарнских дворцов, художники часто не обводят контурами изображения птиц и растений, и великолепные раскрытые папирусы кажутся поэтому особенно легкими и пушистыми. Мастера применяют и новые приемы: в ряде случаев отдельные детали [передаются тонкими мазками кисти и точками; так сделаны, например, в росписях гробницы Усерхета вьющиеся пряди волос, маленькие птички на ветках сикоморы, мех на шкуре пантеры. Так же выполнен и хохолок на груди чудесной голубой цапли в гробнице Нефертири.⁵⁹

Художники ищут и новых способов цветовой передачи теней не только на лицах и руках людей, но и на стволах деревьев (см., например, синие тени на стволах сикомор в гробнице Усерхета).⁶⁰ Создаются интереснейшие цветовые решения целых композиций. Показательна в этом отношении группа Усерхета с женой и матерью, получающих воду от богини сикоморы в загробном мире.⁶¹ Как некогда во дворце Ахетатона, вся сцена дана в желтовато-розовой гамме: фигуры людей, сидящих под сикоморой, мягко сливаются

с ней, так как зелень листьев заглушена желтым фоном кроны дерева и множеством кирпично-розовых плодов. Тела обеих женщин розовые, но разного тона; тело Усерхета имеет легкий коричневатый оттенок. Тени на лицах и руках, румянед, прозрачные одежды художник пишет различными сочетаниями красных и розовых тонов.

В нарушение всех прежних традиций аналогичные живописные приемы встречаются иногда даже в росписях царских гробниц. Так, в усыпальнице Нефертири, жены Рамсеса II, последняя изображена с румянцем и тенями (*табл. XI*).⁶² Румянцем отмечаются иногда и лица людей в иллюстрациях лучших свитков „Книги Мертвых“ (*табл. XII*).⁶³ Характерно, что эти новшества не касаются фигур божеств: Исида, ведущая за руку Нефертири, окрашена каноничным для женских тел желтым цветом, у бога Анубиса в росписи гробницы Усерхета не отмечены пальцы ног, как это сделано у всех фигур людей.⁶⁴

Однако наследие Амарны, за исключением одной группы гробниц, к которой мы вернемся ниже, не сыграло той решающей роли в дальнейшем развитии рельефов и росписей частных гробниц, какую оно имело в истории развития светских сцен в официальном рельефе. Это понятно: мы видели, что там имелись конкретные условия, способствовавшие тому, что на основе творческой переработки достижений амарнского искусства появились принципиально новые решения массовых сцен, отвечавшие новым задачам.

Рельефы и росписи в гробницах частных лиц развивались иначе, здесь перед художником стояли иные требования, исходившие преимущественно из жреческой среды. Вследствие длительного пребывания двора и военной знати на Севере, в Пер-Рамсесе и Мемфисе, гробницы представителей этих кругов, видимо, устраивались там, в Фивах же сооружали гробницы градоначальников столицы, наместников Нубии, начальников Земель Юга, то есть людей, служба которых проходила в Фивах или на Юге. Поэтому в фиванском некрополе во вторую половину Нового царства наблюдается явное преобладание гробниц, принадлежавших многочисленному персоналу фиванских храмов, который возрастал по мере того, как расширялись старые святилища и строились новые. Росписи же в жреческих усыпальницах, естественно, были посвящены (за исключением сцен назначения на должность или награждения царем) полностью религиозной тематике, так как даже эпизоды из жизни владельца гробницы здесь сводились к ритуальным сценам.

Чаще всего жрецы изображались участвующими в праздничных процессиях, во время которых выносили из храмов статуи богов и обожествленных царей и цариц. Такие сцены, иногда достаточно развернутые, с показом тех храмов, откуда выходила процессия, имеются в целом ряде гробниц жрецов: Хонсу (гробница № 31), Бекенамона (№ 135), Джанефера (№ 158), Амонеминта (№ 277), Пахемнетера (№ 284) и других. Иногда тот или иной жрец изображался приносящим жертвы перед храмом, как, например, Панехси (№ 16), или божеством, как Бекенамон (№ 135). Особенно развивается в жреческих гробницах тема погребального ритуала, причем больше всего внимания уделяется загробному пребыванию души, что вполне понятно, если мы вспомним, как усиленно еще при Харемхебе, а затем при Сети I велась жрецами в борьбе с проблесками свободо-

Hieroglyphic text in the upper register, consisting of seven vertical columns of symbols.



Hieroglyphic text in the lower register, consisting of a single vertical column of symbols.



Hieroglyphic text in the lower register, consisting of six vertical columns of symbols.



223. Охота Рамсеса III на диких быков. Рельеф на пилоне храма в Мединет Абу

мыслия пропаганда посмертного блаженства. Стены жреческих гробниц покрываются бесконечными изображениями духа умершего, проходящего через различные врата преисподней, поклонения стражам этих врат и другим богам загробного мира, оправдания на суде Осириса и пребывания в Полях Жертв. Подчас в композициях появляются своеобразные новые детали, отражавшие различные новые, не всегда для нас еще ясные религиозные представления. Так, очень интересно единственное пока изображение в сцене суда Осириса лежащего над весами шестикрылого божества со знаками жизни в руках.⁶⁵

Показательно, что в жреческих гробницах, даже в сценах, имевших некогда ритуальное значение, но позже воспроизводившихся с множеством бытовых деталей, теперь подчеркивается обрядовая сторона. Так, в гробнице верховного жреца Амона в Карнаке Небуненефа (№ 157) при изображении охоты на гиппопотама дан текст мифологического содержания, вскрывающий ее культовый характер; в той же гробнице имеется и фиванский богословский вариант борьбы со злыми силами — Небуненеф поражает копьём черепаху, символизирующую смерть на фиванских саркофагах и ритуальных папирусах.⁶⁶

Содержание росписей жреческих гробниц оказало определенное влияние и на тематику декорировки гробниц светской знати, где постепенно явно нарастают религиозные мотивы. Характерно полное отсутствие сцены охоты в пустыне, издревле одной из наиболее

частых и всегда отражавшей новые веяния в искусстве. Вообще очень показательны, что изображения деятельности владельца гробницы, занимавшие столь видное место в росписях XVIII династии, теперь становятся редкими и преимущественно относятся к началу периода. Наиболее широко развернута эта тема в гробнице жившего при Сети I и в начале правления Рамсеса II везира и градоначальника Фив Пасера (№ 106), где последний показан наблюдающим за взвешиванием золота, за работами ювелиров, скульпторов, резчиков каменных ваз, плотников.⁶⁷ Однако такие сцены занимают гораздо меньше места, чем, например, в росписях везира Рехмира (№ 100), современника Аменхотепа II. Интересное изображение царской канцелярии имеется в гробнице Чаи, „царского писца для поручений Владыки Обеих Замель“ (№ 23). Изредка сцены из реальной жизни встречаются в гробницах лиц, ведавших отдельными отраслями храмового хозяйства; так, в усыпальнице начальника ткачей Рамессеума Неферренпета (№ 133) показаны ткацкие мастерские, у начальника кладовых Амона Паразмхеба (№ 302) — сцены у здания кладовых и земледельческие работы. Начальник птичников в поместье Амона Нахт (№ С-8) наблюдает за подсчетом гусей, а писец сокровищницы во владениях Амона-Ра Неферренпет-Кенро (№ 178) проверяет работу ювелиров и скульпторов, причем мы видим и взвешивание золота в сокровищнице, и художников в Золотой Палате, то есть в мастерской, где изготовлялись статуи богов. В гробнице начальника садов Рамессеума Неджемгера изображена поливка этих садов шадуфами (№ 138).

Постепенно религиозная тематика вытесняет в гробницах светских лиц и подобные немногочисленные сцены. В ряде случаев такое ограничение содержания росписей можно было бы поставить в связь с тем, что владелец данной гробницы, не будучи жрецом, все же руководил хозяйством храма, как, например, писец храма Амона Тхутизмхеб (№ 194), писцы сокровищницы поместий Амона Неферренпет (№ 178) и Бекенамон (№ 195) или начальник плотников и ювелиров Амона Нахттхути (№ 189), но такое объяснение уже не убедительно для гробниц людей, занимавших чисто светские административные или военные должности. А между тем мы не встречаем изображений из реальной действительности и в гробницах градоначальника, царского писца Нефермену (№ 184), начальника лучников Нахта (№ 282), заместника Нубии Сетау (№ 289), писца стола Ниаи (№ 286), видного придворного Небсумену, сына везира Пасера (№ 183).

Таким образом, если росписи и рельефы фиванских гробниц вельмож XVIII династии являются настоящей сокровищницей подлинных картин жизни Египта в XVI—XV вв. до н. э., то из аналогичных произведений второй половины Нового царства мы можем почерпнуть преимущественно сведения для истории религии и особенно фиванских храмов.

По мере преобладания в гробничных рельефах и росписях религиозной тематики следы амарнского наследия сохраняются лишь в построении сцен награждения владельцев гробниц фараоном из „окна явлений“ и групп в процессиях, где по-прежнему всегда имеется фигура опахалоносца, идущего перед носилками со статуей божества и повернувшегося к ним лицом.

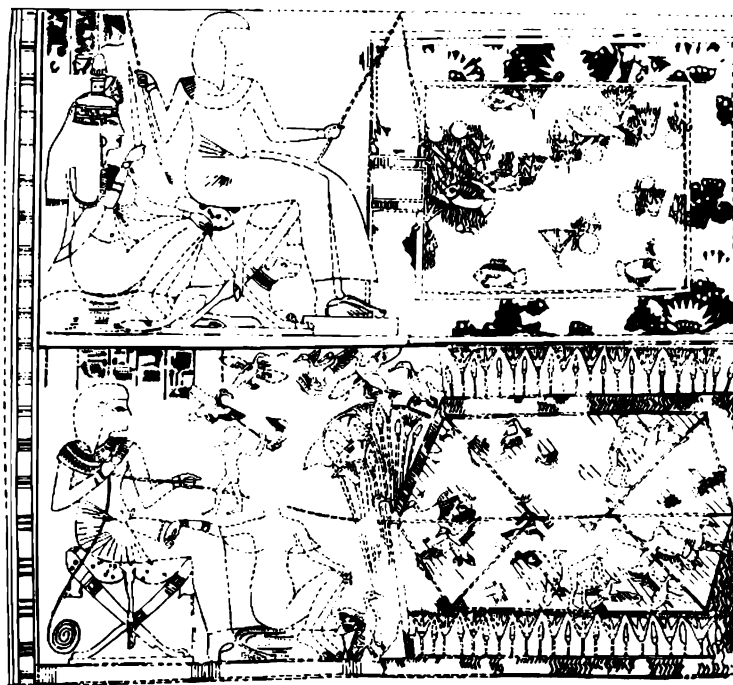


224. Хатиаи с женой. Роспись на стене гробницы Хатиаи

Однако творческие поиски фиванских художников не прекратились. И в узких рамках культовых сюжетов мастера находили возможность создавать новое. Легче всего это удавалось сделать все же при изображениях похоронных шествий и погребального пира: именно здесь встречаем мы замечательные группы плакальщиц, поражающих свободными положениями фигур, выразительными жестами, разнообразием характеристик старых и молодых женщин. Подлинными шедеврами следует признать плакальщиц в росписях гробниц царского писца Чан (№ 23) и писца сокровищницы в поместьях Амона-Ра Неферренпета (№ 178). В сценах пира удалось сохранить живой эпизод - слугу, отгоняющего опахалом мух от сосудов с вином (гробница начальника складов Параэмхеба, № 302); здесь появилось и новшество, возможно, отразившее впервые сделанное открытие — изображение людей, смешивающих вина с помощью сифона (гробницы жрецов Шуран (№ 13) и Кинеби (№ 113).

Иногда особая трактовка традиционной темы отражала реальное событие: так, в сцене награждения жреца Аменемипета (№ 148) награду ему вручает царевич перед „окном явлений“, где находился фараон.

Наиболее интересными из разбираемого круга памятников следует признать росписи гробницы Аменмеса, верховного жреца храма „Аменхотеп двора“ - одного из святилищ фараона Аменхотепа I на западном берегу Нила.⁶⁸ Здесь мы встречаем и попытки внести разнообразие в традиционные сцены, как, например, эпизод с оракулом во время процессии с выносом статуи Аменхотепа I, и новые мотивы - борьбу и поединки на палках перед статуей Тутмеса III (эти сцены имеют ближайшие аналогии на рельефах фасада дворца в Мединет Абу). Изображение храмов с каналами, по которым прибывают ладьи с культовыми статуями обожествленных царей и цариц, живость трактовки отдельных фигур, несомненный интерес живописца к передаче движения - все это выделяет росписи гробницы Аменмеса из числа аналогичных произведений второй половины рассматриваемого периода. Интересно отметить, что и в росписях гробницы другого жреца храма „Аменхотеп двора“, Панехси (№ 16), также имеются своеобразные варианты, например, в сцене пахоты хорошо передано затруднительное положение пахаря, быки которого заупрянулись



и не хотят тащить плуг, причем один из них лег и не встает, несмотря на удары погонщика; голова второго быка дана в смелом повороте.

Думается, что наличие таких редких для жреческих гробниц живых эпизодов как раз в гробницах двух жрецов одного и того же святилища не случайно, как не случайна и близость именно этих росписей к декорировке гробниц работников фиванского некрополя; эти работники особенно чтили „Аменхотепа двора“ и были теснее связаны с персоналом данного храма, чем с остальными жрецами. Росписи же гробниц самих мастеров некрополя были наиболее оригинальными и интересными. Здесь художники могли свободнее отклоняться от принятых схем, здесь открывалась возможность для осуществления их творческих поисков. А ведь это были люди, среди которых острее, чем где-либо, жило все то новое, что возникло в искусстве в период ломки старых традиций при Эхнатоне. Понятно, что в росписях их собственных гробниц ярче и дольше сохранялось и творчески перерабатывалось наследие Ахетатона, причем оно сказалось не только в сохранении композиционных решений, но — и это главное — в общем непрекращавшемся интересе к передаче реальной обстановки, живых людей, в постоянных поисках новых тем и новых художественных форм выражения.

Не удивительно поэтому, что здесь особенно развивается пейзаж. Мы видим такие же группы цветов, как и на росписях дворцов Ахетатона (гробницы Сеннеджема, № I, Ипуи, № 217, Пашеду, № 292). Великолепны показанные в гробнице начальника работ Неферхотепа (№ 216) покрытые растительностью склоны гор, по которым бродят козы; при взгляде на этот пейзаж сразу же вспоминается аналогичное изображение в царской гробнице Ахетатона.⁶⁹ Явное наследие Амарны чувствуется и в трактовке семейных групп; так, в гробнице начальника работ Инхерхаа (№ 359) последний и его жена даны в окружении своих внучат: обнаженные дети с бритыми головками, на которых оставлены традиционные „локоны юности“ и челочки, переданы живо и непринужденно. Очень близка к фигурам дочерей Эхнатона девочка, сидящая на подушке у ног деда: она обернулась назад и протягивает руку к птичке, которую держит старшая сестра (*рис. 225*).⁷⁰

Характерной чертой творчества художников, расписывавших гробницы работников некрополя, было стремление внести оживление во все сцены, где-то хотя бы в какой-то мере позволял сюжет. В итоге здесь возникали новые решения прежних композиций и еще нигде не встречавшиеся эпизоды. Очень показательна живая фигура увлеченно поющего арфиста в гробнице Инхерхаа, старого, полного, с жировыми складками на затылке и животе, уверенно перебирающего струны арфы все еще тонкими пальцами; интересны и небритый повар и старые и молодые плотники в гробнице начальника работ Каха (№ 360).

Особенно хороши росписи гробницы скульптора Ипуи. Здесь словно собраны все лучшие особенности декорировки усыпальниц некропольского поселка. Прекрасна развернутая панорама сада, где несколько пленных азиатов поливают растения, черпая шадуфами воду из канала, в котором цветут лотосы и плавают рыбы (*рис. 226*).⁷¹ Полно движения стадо коз, идущее под надзором играющего на свирели пастуха; художник



225. Семейная группа. Роспись из гробницы Инхерхаа

разместил животных не скучными рядами, а свободно, не боясь пустых мест и смело показывая отдельных коз в фас. Еще своеобразнее и живее картины земледельческих работ, ловли рыб и птиц на Ниле, изготовления культового оборудования для Аменхотепа I. Последние сцены можно назвать уникальными. Мы видим мастеров, заканчивающих сложную декорировку наоса и балдахина. Трактовка фигур работающих, их разнообразные естественные позы говорят о большой наблюдательности и юморе художника. На крыше балдахина происходит забавная сценка: рядом с усердно трудящимися столярами один работник разлегся и заснул; его заметил подошедший начальник и в негодовании указывает рукой на лентяя, которого безуспешно пробует разбудить сосед по работе. Ниже дан еще один интересный эпизод: живописец подкрашивает глаз одному из столяров, может быть с косметической, а может быть и с медицинской целью.⁷² Подобного рода сценки имеются и среди изображения земледельческих работ: так, очень хороша веселая группа мальчиков, прогоняющих птиц с гумна.

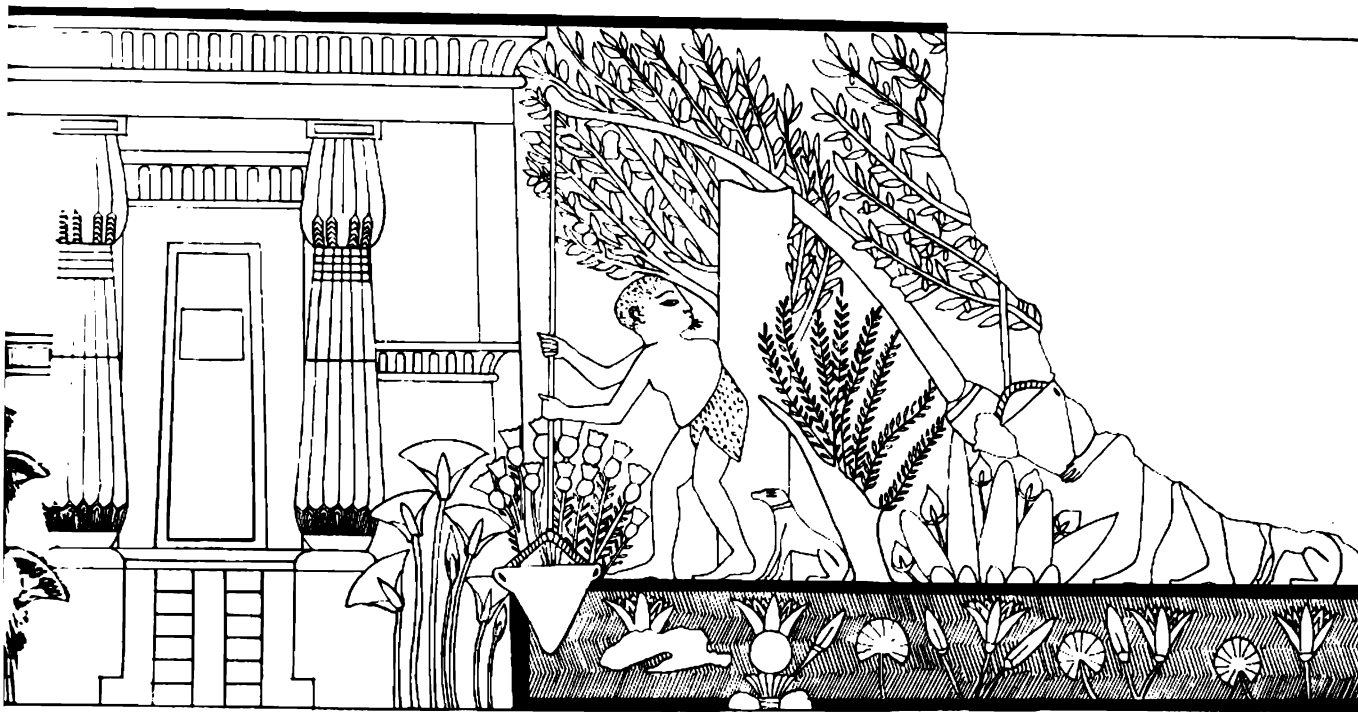
Создается впечатление, что автор росписей гробницы Ипуи как бы всегда видит перед собой подлинную реальную обстановку, в которой происходит изображаемое им событие, и пытается воспроизвести эту обстановку, создать целую картину, с фоном, деталями; жизнь бьет ключом и в сценах сбора и обработки винограда, где люди суетятся около давилни, в которой три работника, держась за веревки, ногами давят ягоды, и на берегу Нила, когда рыбаки, переговариваясь, тянут сети (*табл. XIII*).⁷³ Вот прибыла большая ладья, идет разгрузка, и тут же видны женщины, торгующие в ларьках под легкими навесами. Особенно поразительны лица людей — самые разные, очень индивидуальные, порой комичные, порой уродливые, молодые и старые. Даже в обычные сцены приношения даров умершему его родными художник вносит оживляющие маленькие



детали, вроде веселого котенка на коленях самого Ипуи. И здесь образы людей индивидуальны. Такова, например, фигура дочери Ипуи, Имамхеп, стоящей рядом с отцом: хорошо передан оригинальный профиль лица девочки, длинные волнистые пряди волос, спускающиеся по обе стороны бритой головки, изящные очертания юного тела, сквозящего через прозрачную одежду.⁷⁴

Исключительное своеобразие и высокое мастерство росписей гробницы Ипуи, возможно, следует поставить в связь с тем, что Ипуи сам, как скульптор, принимал участие если не в создании этих росписей, то в выборе тематики; его желания и склонности могли отразиться и в общей направленности работы, и в отдельных деталях. Во всяком случае, Ипуи сумел выбрать прекрасного, а может и лучшего живописца.

Говоря выше об организации труда работников некрополя, мы отмечали, что они могли проводить в поселке только свободное от работы время — каждый десятый день и общие праздники. Именно в эти дни и сооружались гробницы самих работников, причем, естественно, лучшие живописцы в первую очередь расписывали стены молелен начальников отрядов, царских писцов, видных скульпторов или зодчих. Портрет одного из таких пользовавшихся известностью живописцев, Хеви, сохранился в гробнице начальника работ Инхерхаа (*рис. 227*).⁷⁵ Хеви изобразил себя за работой, сидящим поджав ноги и размешивающим краски на палетке.



226. Поливка сада. Роспись из гробницы Ипуи

Некропольские художники создавали новые композиции даже на строго культовые темы. В двух гробницах мастеров некрополя — начальника работ Пашеду (№ 3) и „слушающего зов“ Амоннахта (№ 218) — имеется замечательное изображение человека, молящегося под пальмой (*табл. XIV*).⁷⁶ На желтом фоне стены, как на свитке папируса, четко выделяются черные иероглифы молитвы. Центральное место композиции занимает большая пальма, под которой склонился Амоннахт. Интересна свободная манера письма: художник сначала покрыл зеленой краской место для кроны дерева, наметив по краям пять крупных полушарий, на которых затем тонкими черными штрихами написал листья и стебли. Для гроздьев фиников тоже сначала был сделан фон розовой краской, после чего пятнами более темного тона были нанесены финики. Художник явно избегал коптуров, равно и резких цветовых сочетаний: струи воды даны голубым цветом по более светлому фону (а не черным, как обычно); зелень листьев мягкая, так же как и тона фиников, ствола пальмы, воды. В рисунке сохраняются отдельные условности — поток показан сверху, локоть руки Амоннахта как бы охватывает пальму, хотя он должен быть изображен позади дерева, — однако все это искупается своеобразием композиции и живописной манеры. Уникальное изображение погребального ложа, рядом с которым стоит бог Анубис, имеется в гробнице Хабехента, сына Сеннеджема (№ 2): здесь вместо мумии лежит огромная рыба. Перед нами отражение еще неясной символики.⁷⁷



227. Художник Хеви. Роспись из гробницы Инхерхаа

Росписями покрывались и помещавшиеся в гробницы мастеров некрополя предметы погребального культа, как, например, ящик для ушебти, принадлежавший тому же Хабехенту и хранящийся в ГМИИ (табл. XV).

Особенно свободно проявлялось индивидуальное творчество художни-

ков в черновых зарисовках, которые они делали на обломках известняка. Иногда это наброски молодых мастеров с поправками учителя, иногда образцы для работы, как, например, сделанный уверенной рукой профиль фараона (рис. 229). Интереснее всего рисунки, в которых наблюдательные художники запечатлели то, что выходило из рамок привычных схем — особые типы или позы людей, характерные движения животных. Перед нами плывущая среди тростников девушка, поймавшая рыбу (рис. 228), лютнистка в своеобразном повороте (рис. 230), лошадь, почесывающая морду задней ногой (рис. 231).⁷⁸

Многие рисунки изображают обезьян с их поводьями нубийцами. В Египет издревле привозились с юга обезьяны; маленькие зверьки служили домашними любимцами, павианов же выучивали плясать, и они участвовали в плясках некоторых религиозных празднеств, например в ежегодном праздновании „возвращения богини Хатор из Нубии“. Внимание художников некропольского поселка привлекали забавные прыжки и разные проделки павианов, равно как и колоритные фигуры дрессировщиков нубийцев с их характерными прическами — тремя пучками волос на выбритых головах.

Наряду с этими рисунками имеется и другая группа, особенно интересная по содержанию.⁷⁹ Перед нами — то стадо коз с пастухами-шакалами, то гуси, порученные надзору кошек. Вот под сенью вьющихся растений на складном стуле сидит нарядно одетая мышь, которой прислуживают кот и два шакала, а третий шакал развлекает ее игрой на арфе. На первый взгляд все эти рисунки могут показаться юморесками или карикатурами, как и аналогичные им по сюжетам рисунки на папирусах, выполненные рукой опытного мастера-графика. Здесь больше развернутых сцен, в том числе эпизод из войны мышей и кошек — взятие мышами кошачьей крепости. Однако тот факт, что ближайшие аналогии к разобранным произведениям открыты и на храмовых рельефах, заставляет более вдумчиво отнестись к определению их содержания. На стенах же храмов мы видим совершенно то же, что и на обломках камней из поселка некропольских рабочих: вот опять важная мышь на кресле, ей служат шакал и обезьяна, а крокодил играет на лютне. На другом рельефе два шакала что-то готовят на жертвеннике, на третьем — обезьяна играет на лютне.

Очень характерно, что, в противоположность наброскам обезьян с поводьями, которые, подобно всем наброскам жанровых сцен, нарисованы свободно, без следования принятым образцам, в рассматриваемой группе рисунков тщательно повторяются композиции офици-

228. Девушка ловит рыбу в зарослях.
Рисунок на куске известняка



ального искусства: сражение мышей и кошек следует построению сцены взятия крепостей; квартет зверей, состоящий из осла-арфиста, льва с кифарой, крокодила с лютней и флейтки-обезьяны (рис. 232), имеет точные аналогии с женскими квартетами и в храмовых рельефах, и в гробничных росписях. В этой связи показательна виньетка к 17 главе „Книги Мертвых“, изображающая рыжего кота, режущего змею — символ победы солнца над злыми силами; равным образом в иллюстрации к 153 главе „Книги Мертвых“, содержащей „изречение избавления от сетей“, мы видим тянущих сети с рыбами трех обезьян, священных животных бога Тота. Среди иллюстраций к „Книге Мертвых“ и к другим ритуальным текстам существует еще и ряд рисунков, бесспорно, религиозно-мифологического содержания, действующими лицами которых являются животные. Сопоставление этих изображений с аналогичным материалом более поздних периодов позволяет бесспорно определить рассмотренные рельефы и основную часть аналогичных рисунков на папирусах и на обломках камней как воспроизведение отдельных эпизодов мистерий, разыгрывавшихся в храмах во время празднеств. В этих мистериях жрецы в масках священных животных исполняли роли соответствующих божеств. Некоторые рисунки могли быть иллюстрациями и к литературным произведениям — басням, восходящим к животному эпосу. Одно изображение — царь и царица на колесницах, осыпающие друг друга стрелами, возможно, действительно являлось карикатурой.

Мы рассмотрели фиванское искусство второй половины Нового царства и отметили наличие в нем различных направлений. Естественно, что памятники, созданные в других местах страны, тем более не могли быть стилистически однородными.

Строительство храмов в рассматриваемый период развернулось по всему Египту, причем наиболее широкий размах оно приобрело при Рамсесе II. Небывалое еще развитие получили пещерные храмы. Они были известны и раньше, — вспомним святилища Хатшепсут в Антилопьем номе и Эйе в Нубии, однако они, в сущности, повторяли планировку скальных гробниц с портиком перед ними. Такого же типа были и храм Харемхеба в Сильсилэ, и святилище, сооруженное Сети I для Мина-Амона по дороге от Эдфу к Красному морю. Расположение пещерных храмов меняется только при Рамсесе II, когда их строительство в Нубии принимает поистине грандиозные масштабы. Если планы святилищ в Бет эль-Уали и в Дерре еще несколько напоминают гробницы, то в скалах Эс-Себуа, Герф-Хузейна и особенно в Абу-Симбеле высечены уже настоящие храмы. Трудно представить, как удавалось архитекторам точно рассчитать и выполнить сложные сочетания симметрично расположенных огромных гипостилей и молелен, строго



229. Профиль царя. Рисунок на куске известняка

прямоугольных, с колоннами, обработанными то в виде колоссальных царских статуй, то в форме четырехгранных столпов. Вспомним, что в гипостиле Герф-Хузейна было шесть колоссов перед столпами, два столпа во втором зале и один в молельне; в гипостиле Эс-Себуа — шесть столпов с колоссами перед ними и шесть без статуй; в Абу-Симбеле — восемь гигантских скульптур.

Наиболее замечательными являются два пещерных храма в Абу-Симбеле, произошедшие все другие (рис. 233). Один из них, большой, посвящен культам Амона,

Ра-Гора-Ахути, Птаха и самого Рамсеса II, однако оформление храма было обусловлено одной идеей — всеми возможными средствами превознести могущество Рамсеса II. Начиная от масштабов святилища и кончая тематикой его декорировки, все было пронизано этой идеей. Лучшим ее воплощением является фасад храма. Он представляет собою как бы переднюю стену огромного пилона, перед которым возвышаются четыре гигантских статуи Рамсеса II. Высеченные из скалы и достигающие 20 м в высоту, эти исполины, превосходящие даже колоссы Мемнона, издалека видны всем плывущим по Нилу. Поразительно сохранение портретных черт на колоссах такого масштаба. В выборе места для храма сказалось столь свойственное египетским зодчим умение поставить памятник с учетом окружающей местности: когда храм, расположенный высоко на западном берегу Нила, освещается первыми лучами солнца, гигантские скульптуры внезапно окрашиваются темно-красным цветом и кажутся особенно рельефными на фоне отбрасываемых ими иссиня-темных теней. Колоссы производили незабываемое впечатление всеподавляющей мощи фараона. Образ Рамсеса II вообще господствует в храме: над входом высечено скульптурное изображение его имени, в первом помещении потолок поддерживают пилястры со стоящими перед ними гигантскими статуями царя, и, наконец, в культовой молельне, наряду со скульптурами Амона, Птаха и Ра-Гора-Ахути, имеется и статуя самого Рамсеса.

Прославлению военных побед фараона посвящены рельефы гипостиля. На восточной стене, по обе стороны от входа, помещены традиционные изображения — Рамсес II убивает перед богами группы пленных, направо от входа — ливийцев, налево — нубийцев. Правая, северная стена занята грандиозными скульптурными картинами, повествующими о борьбе Рамсеса с хеттами, в том числе здесь показана и знаменитая битва при Кадеше. На левой, южной стене развернуты эпизоды войн с ливийцами и нубийцами. На последней, западной стене видны итоги победоносных походов Рамсеса: царь подводит пленных к

богам, направо от прохода в следующие помещения — хеттов, налево — пубийцев, в соответствии с тем, какие войска изображены на примыкающих северной и южной стенах.

Рельефы Абу-Симбеля замечательны по высокому художественному уровню. Наряду с неизбежными традиционными схемами, занимающими здесь сравнительно немного места, мы видим ряд интересных композиционных решений. Некоторые из них скопированы с фиванских храмов Рамсеса II, другие появляются впервые. Невольное изумление вызывает творческая сила скульпторов и живописцев, при слабом свете светильников создавших замечательные произведения. И большие композиции, и отдельные группы необычайно выразительны. Такова, например, сцена поединка Рамсеса II с ливийским правителем: Рамсес стремительно нападает на раненого врага, падающего навзничь. Фигуры обоих противников резко контрастны и по расположению и по раскраске. Для яростно наступающего, размахивающего оружием победителя Рамсеса художник выбрал различные оттенки красно-розовой гаммы с пестрыми деталями украшений и вооружения; одеяние же бледнокожего ливийца, поднимающего руки в мольбе о пощаде, наоборот, совсем светлое, слегка желтоватое, с редким тонким коричневым узором. Цветовое решение рельефа хорошо подчеркивает слабость пораженного ливийца по сравнению с ярким, полным сил Рамсесом.



К счастью, мы знаем имена авторов рельефов Абу-Симбеля: они написали свои имена около созданных ими творений. Это были „скульпторы Рамсеса“ Пиан, Панефер и Хеви.⁸⁰ Очевидно, они были фиванцами, так как рельефы гипостия и стилистически очень близки к аналогичным фиванским памятникам и, как мы уже упоминали, частично просто повторяют композиции Карнака и Рамессеума.

Второй, меньший пещерный храм Абу-Симбеля расположен к северу от большего. Его фасад также украшен скульптурами, однако здесь они высечены в глубоких нишах. По каждую сторону от входа мы видим по две статуи фараона, между которыми находится статуя царицы Нефертири-Меренмут. Этот храм гораздо проще и скромнее и состоит только из гипостия и молельни с тремя нишами. Колонны имеют хаторические капители в соответствии с тем, что весь памятник был посвящен богине Хатор. В средней нише стояла статуя священной коровы, перед которой был изображен фараон, как бы находившийся под защитой богини.

Вполне возможно, что мастера, работавшие над оформлением обоих храмов Абу-Симбеля, были, как и три ставших нам известными скульптора, также фиванцами,



231. Лошадь. Рисунок на куске известняка

поскольку Фивы издавна посылали своих зодчих и художников для сооружения и украшения нубийских храмов. Стиль и оформление Абу-Симбеля, и в частности его гигантские скульптуры, подтверждают это предположение.

Фиванские мастера вообще широко привлекались фараонами XIX династии для работ по всей стране. Фиванский зодчий Май, сын зодчего Бекенамона, работал в Мемфисе и строил храм в Ону, другой фиванец, Амоне-минт — храм Истаха в Мемфисе.⁸¹

Исключительная стилистическая близость рельефов храма-кенотафа Сети I в Абидосе и рельефов Луксора позволяет считать, что и это замечательное абидосское святилище было создано присланными из Фив мастерами.

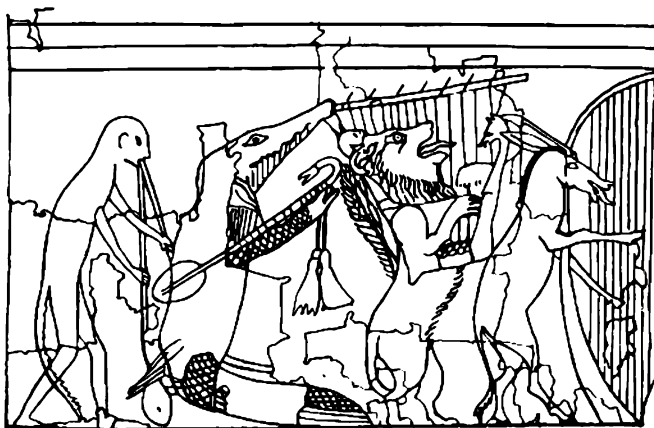
Сети I построил в Абидосе кенотаф, совершенно необычайный по масштабам и форме. Одновременно он воздвиг здесь и кенотаф своему отцу Рамсесу I, правда, очень скромный. Такая забота Сети I по увековечению своей памяти в Абидосе не случайна и, возможно, объясняется тем, что этот фараон, имя которого означало „принадлежащий Сету“, пытался всеми способами угодить „хозяину Абидоса“ — Осирису и тем самым обеспечить себе загробное блаженство. Недаром на памятниках, связанных с его заупокойным культом, Сети подчас именуется Осирисом, то есть „принадлежащий Осирису“.

Кенотаф Сети I в Абидосе состоял из двух зданий — храма и собственно кенотафа. Храм, как обычно, окруженный стеной, поднимался террасами, напоминая святилище Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. Вход в форме пилона открывался на первый двор, причем на выходившей сюда стороне пилона были устроены ниши, в которых стояли статуи фараона. В глубине двора находился портик с лестницей, соединявшей его со вторым двором. На стенах портика были высечены рельефы с изображением фигур дочерей и сыновей Рамсеса II с дарами, как бы шедших по направлению ко входу в храм. В портике также были устроены и ниши со статуями.

Второй двор оканчивался другим портиком, из которого первоначально в первый гипостиль вели семь дверей, однако Рамсес II, который достраивал храм своего отца, оставшийся незавершенным в момент смерти Сети I, приказал заложить все входы в гипостиль, кроме центрального, и на образовавшейся стене сделать надпись о том, в каком состоянии он нашел святилище и какие работы были произведены для приведения здания в законченный вид. Из надписи выясняется, что первый двор был построен Рамсесом II.

К сожалению, желая увековечить свои заслуги, Рамсес испортил оригинальную планировку храма, так как раньше семь входов из портика соответствовали семи нефам двух последовательно расположенных гипостилей и приводили к дверям семи молелен в

глубине храма. Эти молельни были посвящены (начиная слева) Сети I, Птаху, Ра-Гору-Ахути, Амону-Ра, Осирису, Исиде и Гору. На стенах каждой молельни были высечены изображения действий ежедневного ритуала и соответственные тексты молитв, причем жрецом везде выступал сам Сети. Расположение молелен выделяет два культа: Амона-Ра, занимавшего центральную молельню, и Осириса; в глубине молельни последнего был проход в целый комплекс залов, посвященных культу этого бога смерти и воскресения. Назначение не всех этих помещений выяснено; так, например, обнаружена комната, совершенно замурованная со всех сторон и не имевшая никакой декорировки на стенах.



Равным образом не выяснен еще полностью и ритуал, который совершался в особом здании, построенном позади храма, точно по его оси. Это был сам кенотаф. Вход в него был в северной части стены, окружавшей территорию храма. Отсюда шел крытый сводчатый проход, частью кирпичный, частью из песчаника. Перед самым зданием кенотафа проход поворачивал под прямым углом, подобно коридорам внутри пирамид Древнего царства или скальных царских гробниц в Фивах. В центральном, самом большом помещении кенотафа посередине было устроено прямоугольное возвышение, которое некогда окружала вода и которое изображало остров. На это возвышение поднимались по лестницам, устроенным на его узких сторонах. За этим залом находилась комната, напоминавшая по форме саркофаг.

Все помещения кенотафа были декорированы прекрасными цветными рельефами, содержащими изображения и тексты изречений „Книги Мертвых“ и других ритуальных заупокойных сборников.

Не менее прекрасны были и рельефы храма. Унаследованные от Амарны тонкая моделировка лиц и тел, четкость основных портретных черт в сочетании с общим величавым спокойствием фигур заставляют порой забывать о каноничности условных поз и однообразии сцен. Это однообразие значительно смягчалось к тому же расцветкой, великолепие красок которой, хотя местами поблекших и осыпавшихся, до сих пор еще поражает эффектами продуманных сочетаний. Особенно хороши эти рельефы, когда на них падает луч солнца, и фигуры, точно оживая, выступают на фоне стены. Декорировка храма Сети I в Абидосе — это, бесспорно, самое замечательное из всего, что было создано в области египетского официального рельефа (см. рис. 219).

О том, чем отличалось во второй половине Нового царства искусство ряда местных центров, подчас достаточно видных, мы не можем сказать чего-либо определенного ввиду недостаточности материала. Несомненно, на местах создавалось много памятников.

Интересны три скульптуры времени Рамсеса II, происходящие из гробниц сиутской знати. Одна из них, изображающая главного бога Сиута, Вепуата, и его мать, богиню Исиду-Хатор, найдена в гробнице царского писца, начальника зернохранилищ Южного и Северного Египта Саисэ. Группа в общем хорошей работы, хотя фигура богини не вполне пропорциональна — ее голова и плечи несколько велики по сравнению с торсом. Зато лицо богини прекрасно проработано и отличается чертами, характерными для статуй царич этого времени, с сохранением амарнской трактовки век и легкости моделировки. Гораздо лучше вторая скульптура — портретная статуя Юни, главного царского писца и начальника жрецов, найденная в гробнице его отца, главного врача, царского писца Аменхотепа. Юни изображен стоящим на коленях; перед собой он держит наос с фигурой Осириса. Статуя поражает замечательной моделировкой лица: несмотря на то что инкрустированные глаза и брови уничтожены, лицо все еще полно жизни, которую сумел вдохнуть в него скульптор. Особенно хорошо передана мягкость щек и губ довольно большого рта. Великолепно выполнена и вся фигура, пальцы рук и ног, пышные складки передника. Мастер уделил много внимания тщательной отделке парика, украшений, декорировке наоса, размещению надписей. Третья скульптура, изображающая Юни с женой, немного слабее, хотя черты лица Юни очень близки к предыдущей статуе.⁸²

О деятельности ряда центров говорят сохранившиеся имена художников, принадлежавших к местным мастерским, как, например, живописец Мерира, жрец храма Хнума, расписавший гробницу Сетау, верховного жреца богини Нехебт в Нехене.⁸³ Чаще же, однако, мы не знаем, жил ли постоянно тот или иной художник там, где был обнаружен созданный им памятник. Примером могут служить рисовальщик Ихнему и живописец Птахемуя, авторы стелы военачальника Нехемнута в Седменте, или скульптор Пентаур, сделавший шесть стел для Сетау, наместника Нубии, и одну для себя.⁸⁴ Иногда вообще сохранилось только имя мастера, как скульптора Пасера, оставившего надпись на скалах около пирамиды Хефрена вместе с зодчим Май, строителем храма в Ону, о котором мы уже говорили выше. Неизвестны нам и работы зодчего Гори, брата зодчего Амонеминта, руководившего строительством храма Птаха в Мемфисе. Гори изображен на одном семейном памятнике с Амонеминтом, но в то время как о деятельности последнего говорится в надписи, про Гори текст сообщает только, что он был начальником работ и верховным жрецом Онуриса.

Интересно отметить, что оба брата происходили из рода, где профессия зодчих передавалась от одного поколения к другому: их предок, зодчий Амонеминт, еще при Тутмесе III строил храм в Ону.⁸⁵

Лучше всего осведомлены мы о развитии искусства северных центров, где значительно оживилась работа местных художественных мастерских. Это стояло в прямой связи с особым положением Севера, поскольку Танис, как мы уже говорили, был превращен Рамсесом II в фактическую столицу. Новая роль города требовала соответствующего оформления, и в „Доме Рамсеса“ началась бурная строительная деятельность. Для обнов-





233. Храм в Абу-Симбеле

ленных и вновь построенных святилищ заказывали большое количество скульптур. Раскопки обнаружили ряд интереснейших памятников: триаду — Рамсес II между богами Гором-Ахути и Птахом-Таненом, группы — Рамсес II и богиня Сохмет, Рамсес и богиня Анат, Рамсес и богиня Уаджит, статуи богов Ра и Атума, колоссальные скульптуры фараона (рис. 234).⁸⁶

Все эти памятники резко отличны от фиванских. Для них характерны тяжелые пропорции массивных тел, толстые руки и ноги с огромными плоскими ступнями и кистями; мускулы отмечаются совершенно условно; лица всех статуй одинаковы — широкие и плоские, с лежащими на уровне поверхности лиц глазами, они никак не проработаны. В статуях Рамсеса II совершенно не отмечены портретные черты. Общее впечатление подавляющей тяжести еще более усиливается огромными солнечными дисками и диадемами, которые давят на головы статуй и придают памятнику облик грубой мощи. Этому соответствует и крайне архаичное построение групп. Таковы же и ранее найденные в Танисе скульптуры.⁸⁷

Однако своеобразие всех этих скульптур, объединенных общим замыслом и манерой выполнения, нельзя объяснить только отсутствием высокого мастерства, присущего фиванским памятникам. Различие их глубже, ибо здесь мы видим иначе задуманные образы, полностью отвлеченные, лишенные каких-либо индивидуальных черт.

Очень интересно, что совершенно так же трактованы статуи царей и богов, происходящие из Мемфиса, Бубастиса и близких к ним районов. Таковы, например, группа Рамсеса II и Птаха-Танена из Мемфиса, голова статуи Рамсеса II из Бубастиса, голова статуи царя из Небшэ, статуи Рамсеса II из Абукира, из окрестностей Мемфиса, из Александрии.⁸⁸ Перед нами те же плоские, застывшие лица, увенчанные тяжелыми париками и огромными коронами, те же невероятно мощные тела.

Стилистическое единство всех указанных скульптур (в том числе, что очень важно, и мемфисских) дает право объединить их в одну группу. Характеризуя выше искусство Севера, во времена правления XVIII династии, мы отмечали значительно бóльшую отвлеченность мемфисских памятников по сравнению с фиванскими и вскрыли причины как этого отличия, так и разницы религиозно-философских учений обоих центров.⁸⁹ Показательно, что статуэтки даже главного бога Мемфиса Птаха, изготовленные в Фивах, отличались от аналогичных скульптур северных мастерских бóльшим реализмом: у них лучше проработано тело, дана пластическая моделировка рук.⁹⁰

Мы уже видели, что во времена правления самого Эхнатона и его первых преемников искусство Мемфиса сблизилось с искусством Фив и дало ряд произведений, отличавшихся реалистической направленностью и сохранявших явное наследие Амарны.

Однако вскоре в Мемфисе появляются памятники иного характера, говорящие об утрате интереса к передаче реальной действительности. Послеамарнская реакция отразилась прежде всего на памятниках культового характера или связанных со жреческими кругами (например, на саркофагах верховных жрецов Птаха).⁹¹ Перед нами произведения, близкие по стилю к танисским скульптурам времени Рамсеса II. Хотя причины возврата к доамарнским художественным традициям в Мемфисе и в Фивах сходны, итоги были различны: в Фивах, при общей тенденции жреческих кругов XIX династии к идеализации, художники все же опирались на такие произведения XIX династии, которые в целом были гораздо жизненнее одновременных мемфисских.

В свете всего сказанного становятся понятными причины, обусловившие сложение стиля скульптур Пер-Рамсеса, рассмотренных выше. При расширении роли этого города оформление скульптур для его храмов, естественно, было в основном поручено северным храмовым мастерским, где к этому времени уже снова господствовали прежние художественные традиции. Когда перед скульпторами этих мастерских встала задача создания образа могучего правителя страны, они не смогли преодолеть характерное для их искусства отсутствие интереса к конкретной трактовке образа. Авторы скульптур Пер-Рамсеса пытались передать образ всемогущего владыки Египта и его покровителей-богов, подчеркивая массивность тела, бесстрастие лишенных индивидуальности лиц. В поисках

лучшего воплощения идеи несокрушимой власти фараона они обратились к мемфисскому искусству времен великих пирамид, но восприняли лишь некоторые внешние черты, что придало скульптурам Пер-Рамсеса известный налет архаизации, но не сообщило им впечатляющей силы древних образцов.

Однако одновременно в скульптуры Пер-Рамсеса были внесены и новые черты. Так, очень интересны изменения в иконографии статуй бога Птаха: вместо традиционного закутанного в плащ божества здесь мы видим могучие формы обнаженного до пояса тела, с коротким набедренным опоясанием, обычным на фигурах всех мужских божеств, в частности и фиванского Амона-Ра. Такое изменение не могло быть случайным. Оно связано с тем, что Рамсес II выдвигал культ особой формы бога Птаха — Птаха-Танена. Танен был одним из древних мемфисских божеств, которые впоследствии слились с образом Птаха. По местной легенде, считалось, что Танену подчинена преисподняя, что он владеет и недрами земли, и всем, что на ней произрастает. Отсюда понятна его роль творца вселенной и подателя жизни, вследствие чего он еще в древности был сближен с Птахом как с создателем мира, но мемфисскому сказанию. Этот характер культа Птаха-Танена и послужил причиной того, что Рамсес II остановил свой выбор именно на нем для противопоставления фиванскому культу Амона-Ра.

Подтверждением этого является очень важный текст, так называемое „Благословение Птаха-Танена“. Текст этот, высеченный на стенах храма в Абу-Симбеле,⁹² содержит диалог между Птахом и Рамсесом II. Бог обращается к фараону с длинной речью, в которой называет себя его отцом по плоти, обещает благоденствие и долголетие, такое же мудрое сердце, каким обладает он сам. Птах обещает обеспечивать царствование Рамсеса обильными нильскими разливами, а следовательно, богатыми урожаями; горы и земные недра будут доставлять фараону необходимые материалы для его памятников. Характерно, что Птах говорит и об украшении и расширении новой столицы — Пер-Рамсеса, прямо указывая, что это нужно для „укрепления границ Египта“. Далее Птах объявляет, что это именно он даровал Рамсесу все его победы, заставив подчиниться хеттов, и что даже хеттская царица, которая стала женой Рамсеса, приехала в Египет по воле бога. После речи Птаха следует ответ Рамсеса, в котором царь благодарит бога, подчеркивая, что он — его сын, и говорит о том, какие храмы он основал Птаху. При этом очень важно, что в речи Рамсеса звучат определенные совпадения с основным философским мемфисским



сочинением, так называемым „Мемфисским трактатом“, ⁹³ в котором содержится учение о создании мира Птахом.

Политический характер текста „Благословения Птаха-Танена“ ясно виден как из утверждения бога, что он является отцом Рамсеса по плоти, так и по тому положению подателя жизни Египту и особенно подателя военных удач фараона, в котором он показан в тексте. Последняя роль, как известно, Птаху совершенно несвойственна, и появление его в образе воинственного божества объясняется желанием Рамсеса противопоставить его фиванскому Амону-Ра. Все назначение текста и заключается в этом. Недаром и на рельефе, возглавляющем текст, изображена типично фиванская композиция — сцена привода и убийства пленных перед богом, в которой, однако, место Амона занимает Птах-Танен.

Этот рельеф в сочетании с текстом дает ключ к иконографическим изменениям статуй Пер-Рамсеса: благодаря выдвинутому в силу чисто политических тенденций культу Птаха-Танена и в учение о роли Птаха в судьбах мира и Египта, и в иконографию бога вносятся черты, которые должны были оживить его образ и помочь вытеснить культ Амона. Однако если это удалось в учении, то в иконографическом отношении успеха не получилось, так как отмеченное нами выше отсутствие интереса к конкретной передаче образа в творчестве северных художественных школ не было преодолено.

Стиль храмовых скульптур Пер-Рамсеса остался официальным стилем северных центров Египта времени XIX династии. В этом стиле выполнялись и скульптуры для святилищ за пределами Мемфиса, куда они привозились как официальные памятники. Такова, например, найденная в Карнаке ⁹⁴ статуя Хаэмуаса, сына Рамсеса II, бывшего верховным жрецом в Мемфисе. Хаэмуас изображен коленопреклоненным, с наосом, в котором стоит фигура Птаха-Танена. На голове Хаэмуаса надет парик верховного мемфисского жреца Птаха с большим локоном, падающим на правое плечо. Статуя резко отличается от всех аналогичных по назначению фиванских скульптур, обнаруженных как в Карнаке, так и в других фиванских храмах и, наоборот, близка к мемфисским. Особенно показательно сравнение ее со статуей того же Хаэмуаса в Британском музее, передающей явно портретные черты его лица, а не плоскую маску. ⁹⁵

Очень интересно, что черты мемфисского официального стиля отчетливо видны и на алебастровой статуе фараона, найденной в Палестине, куда она была отправлена как знак египетского владычества. ⁹⁶ Естественно, что подобная статуя была выполнена в мастерских Мемфиса или Таниса.

В этом стиле решено и большинство статуй мемфисской знати и жречества, например, скульптурная группа начальника лучников Небмехи и его жены Бакирати из Саккары, две статуи Хай, тоже из Саккары, группа везира Гори и верховного жреца Птаха в Мемфисе Пахемнетеру, статуй жреца Птаха Раи, начальника царского гарема в Мемфисе Гори, царского писца Ангериутефа и др. ⁹⁷ Этот стиль продолжает сохраняться и на северных памятниках XX династии, как это можно видеть хотя бы на статуе Рамсеса III со штандартом мемфисской богини Сохмет в руке. ⁹⁸

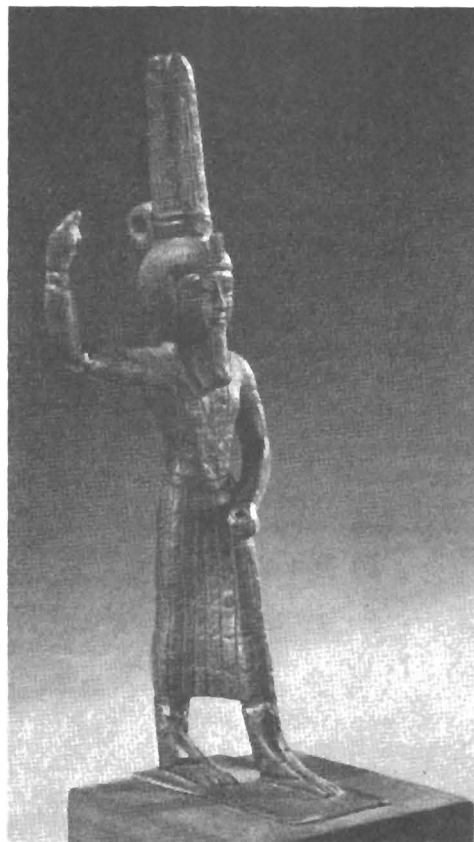


Теми же чертами отмечена и мелкая пластика северных центров времени XIX – XX династий, хорошим примером чего является интересная эрмитажная бронзовая статуэтка бога войны и охоты Онуриса (рис. 235), главным местом культа которого был город Тис, расположенный недалеко от Мемфиса.⁹⁹ Онурис изображен в образе царя-воина; на нем надет панцирь, голову украшает пучок из четырех перьев, в руках было копье. Характерный парик и широкое плоское лицо, близкое по трактовке к разобранной группе мемфисских памятников, позволяют с уверенностью присоединить к числу последних и эту статуэтку Онуриса, одну из редких бронзовых скульптур времени Нового царства.

Особенно следует остановиться на своеобразных стелах, украшавших некогда пирамидальные верхушки гробниц мемфисских скульпторов. Четыре стелы (скульптора Пагергера) находятся в Лейденском музее, одна – в Эрмитаже, но имя владельца на ней не сохранилось.¹⁰⁰ В мемфисском происхождении эрмитажной стелы сомневаться не приходится, за это говорит ее стилистическое тождество с указанными лейденскими памятниками и написанная на ней молитва к Птаху-Сокару, богу мемфисского некрополя. Каждая стела представляет собою нишу, в которой помещена фигура человека, выполненная таким высоким рельефом, что она уже находится на грани круглой скульптуры. Покойный одет в обычное для XIX династии одеяние – длинный складчатый передник, на голове его парик с падающими на плечи локонами, также характерный для данного периода.

То обстоятельство, что все эти стелы были предназначены для гробниц начальников скульпторов, объясняет отличающее их хорошее качество работы и отсутствие утрировки, характерной для мемфисского официального стиля. При соблюдении требуемой назначением стелы общей иконографической каноничности изображение начальника скульпторов на стеле Эрмитажа (рис. 236), как и скульптора Пагергера, все же живее многих перечисленных скульптур. Лицо его дано не таким круглым и плоским, контуры мягче, кисти рук и ступни ног с отмеченными на пальцах ногтями, хорошо моделированы.

Эрмитажная и лейденские стелы начальников скульпторов говорят о том, что и мемфисское искусство второй половины Нового царства не было единым. Это подтверждается и рядом других памятников, отличающихся от официального стиля. Таковы, например, рельефы из гробницы Меса, писца сокровищницы Птаха, с уникальной сценой суда, производящей конкретную обстановку судебного процесса.¹⁰¹



Для художественного ремесла второй половины Нового царства характерны те же стремления к нарядности и пышности, чрезмерная насыщенность деталями, которые мы отмечали в архитектуре и в изобразительном искусстве.

Особенно отчетливо проявились эти черты в ювелирном искусстве. До нас дошли сложнейших форм серьги, браслеты, ожерелья. Все чаще применялась филигрань, инкрустация самоцветами, переплетения из золотых проволочек. Большое распространение получили серьги с длинными подвесками, почти касавшимися плеч.

Поражают тонкостью тщательной работы серьги Рамсеса II — большие круги, сплетенные из проволочек с подвесками в виде цветов. Очень изящна диадема царицы Таусерт в форме венка. Широкие золотые браслеты Рамсеса II украшены фигурками двух лежащих уток, туловища которых сделаны из гладко отполированного лазурита. Эти браслеты происходят из знаменитого клада, найденного в 1906 г. в Бубастисе (восточная Дельта). В этом кладе сохранились и интереснейшие образцы сосудов: кубков, кувшинов, чаш, ситул, флаконов, ситечек. Из них выделяется золотой изящный кубок в виде цветка белого лотоса с картушем царицы Таусерт, правнучки Рамсеса II. Из золота сделаны и два небольших кувшинчика (в 7,5 и 11,25 см высотой) с шарообразными туловами и широкими цилиндрическими горлами, почти равными по высоте тулову. На тулове меньшего из них спереди врезана гирлянда, близкая к орнаментальным мотивам на росписях парадных комнат в домах Ахетатона — из лепестков лотоса, со свешивающимися крупным лотосом и двумя утками; на ленты, которыми оканчивается гирлянда, внимательно смотрят две кошки. Горло кувшина охватывают пояса цветочных гирлянд. Кольцеобразная ручка продета в пронизку из голубого фаянса, прикрепленную золотыми гвоздиками к горлу, на котором здесь изображены рельефные лотосы. По тулову второго золотого кувшинчика идут ряды выпуклых овалов, горло украшено тремя врезанными поясами цветочных и плодовых гирлянд. Кольцеобразная ручка прикреплена к горлу с помощью золотой фигурки лежащего тельца, пытающегося заглянуть внутрь сосуда.

Мотив животного, как бы привлеченного запахом вина и жадно смотрящего в сосуд, использован и для ручки серебряного кувшина той же формы, но больших размеров. Здесь ручка сделана в виде золотого козлика: мастер великолепно передал напряженную позу животного, поднявшегося на задние ноги, а согнутыми передними упирающегося в край горла сосуда. Тулово покрыто выпуклыми вертикальными рядами стилизованных листьев в виде сердец; на плечиках идет нероглифическая надпись с молитвой о кравчем фараона и его посланце во все чужеземные страны Атументанебе, фигура которого, преклоняющегося перед богиней, имеется в конце надписи. На горле два пояса изображений: внизу сцены охоты и ловли птиц в нильских зарослях, наверху пальметки и сражающиеся между ними львы и грифоны.

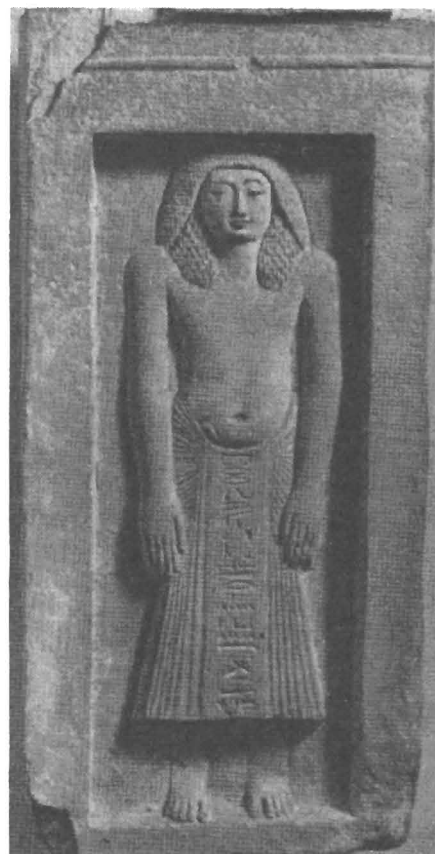
Применение золота для отдельных частей серебряных сосудов позволяло удачно подчеркивать те или иные детали. В этом отношении интересна неглубокая чаша диаметром около 15 см, вся внутренняя поверхность которой занята рельефными изображениями

в виде двух концентрических кругов вокруг находящегося посередине круглого выступа, покрытого листом золота. На первом поясе сцены на Ниле: плывущие девушки рвут цветы, пастух перевозит в лодке теленка, порхают птицы. Второй пояс разделен пальметками на четыре части: по сторонам одной пальметки стоят два сфинкса, по сторонам другой — две козы; все промежутки заполнены фигурами бешено мчащихся зверей: быка преследует леопард, зайцев — лисицы и собаки. Ручка чаши также золотая. Надпись на венчике сообщает, что чаша принадлежала певице храма богини Нейт Тамни.

Очень интересна другая чаша: снаружи центральная часть ее дна заполнена рельефной розеткой из лепестков и листьев лотоса, вокруг которой концентрическими кругами расположены пояса рельефных изображений. В первом из них мы видим сцены сельскохозяйственных работ, во втором разворачиваются эпизоды охоты: здесь среди пальм и пальметообразных фантастических деревьев показаны фигуры охотников, льва, антилоп, страусов и других птиц. В третьем — сцены на Ниле: ловля птиц и рыб сетями, драка лодочников; в четвертом — тоже рыбная ловля, но кроме того здесь же арканят лошадей, пасут стада. Близость большинства изображений к гробничным росписям и рельефам очевидна с первого взгляда; возможно, что имеющиеся здесь неизвестные нам по фиванским гробницам сюжеты встречались на стенах северных усыпальниц, до сих пор еще не найденных. Это тем более вероятно, что относящиеся к таким сюжетам сцены ловли лошадей арканом были бы как раз уместны на Севере — месте концентрации военных колесниц. Происхождение же рассматриваемого клада из северных художественных мастерских подтверждается местом его находки и связями обладателей некоторых вещей с северными центрами, как это видно по их именам и званиям.

Сохранившиеся лучшие образцы расписной керамики показывают, как и обычно, тесную связь форм и декорировки глиняных и металлических сосудов. Теперь часто встречаются вазы с шарообразными туловами и длинными цилиндрическими горлами, причем на туловах мы видим такие же гирлянды, выполненные яркими красками, а на горлах — такие же пояса из цветов или плодов, какие мы отмечали на серебряных и золотых сосудах.

Большое место в художественном ремесле второй половины Нового царства занимали изделия из фаянса — сосуды и разноцветные изразцы. Особенно широко изразцы



применялись для оформления фасадов и внутренних помещений, что мы уже видели на примере дворцов Рамессеума и Мединет Абу. Чрезвычайно ценный материал в этом отношении дали раскопки дворца в Эль-Кантире (северо-восточная Дельта), построенного Сети I и расширенного Рамсесом II. Здесь поливные изразцы составляли облицовку стен зала и царских тронов; они были различной формы — для карнизов, ступеней и т. д. Обычно на изразцах показаны фигуры покоренных иноземцев то приносящих дары (на стенах залов), то связанных (на полу и на ступеньках трона). Все эти красочные изображения, выступавшие на сером фоне, придавали помещению необычайную пышность и блеск. Общее впечатление дополнялось фаянсовыми же скульптурами львов, стоящих на задних лапах и держащих перед собой связанного пленника — нубийца, голова которого была зажата в пасти зверя. Голубые одежды пленных хорошо гармонировали со светло-зелеными фигурами львов, глаза, гривы и когти которых были отмечены черными мазками. Эти статуи, около 58 см высотой, были укреплены по сторонам трона в приемном зале и должны были подчеркивать идею всемогущества владыки Египта, выраженную во всей отделке. С этим хорошо гармонировали и орнаментальные полосы, состоявшие из геральдических растений Южного и Северного Египта, чередовавшихся со стилизованными воспроизведениями дворцового фасада древнего символа фараона.

Иной была тематика росписи на изразцах, украшавших стены частных помещений дворца: здесь были водоемы с цветами, рыбами и утками, красавицы, боги веселья Бэсы.

Мы рассмотрели развитие искусства второй половины Нового царства. На дальнейшем развитии искусства тяжело отразились изменения в исторической обстановке. Длительные войны, обогатившие знать, привели к обеднению народных масс и ослаблению экономики. На историческом горизонте появились новые объединения племен, разгромивших Хеттское государство, захвативших азиатские владения Египта и подступивших к его границам. Усилились и нападения ливийцев. Уже сыну Рамсеса II Мернептаху пришлось отбивать натиск и „народов моря“, и крупных сил ливийцев. Последовавшие в конце XIX династии междоусобицы знати и восстание рабов привели к распаду страны и смене династии. Однако и вновь объединившим Египет фараонам XX династии после кратковременных успехов не удалось полностью подчинить прежние иноземные владения. В итоге утраты азиатских земель, а затем и Нубии прекратилось массовое поступление рабов, что привело к резкому усилению эксплуатации народных масс внутри страны.

Около 1050 г. до н. э. произошло разделение Египта на две части — северную, под управлением правителей Таниса, и южную, со столицей в Фивах.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

(XI—IV вв. до н. э.)



к сожалению, египетское искусство так называемого Позднего периода (XI—IV вв. до н. э.) еще не исследовано должным образом. Большим препятствием для определения путей развития художественной жизни страны является недостаточная изученность самой истории периода. К тому же произведений искусства этого времени сохранилось сравнительно меньше, чем от других эпох, причем опубликовано далеко не все, что до нас дошло. В итоге мы не в состоянии осветить искусство Позднего периода в той мере, в какой это оказывалось возможным для предшествующих веков; это удастся сделать лишь после того, как будет собрано и издано хотя бы основное количество памятников, как стоящих на местах, так и хранящихся в различных музеях.¹

К концу первого тысячелетия до н. э. в Египте ощущается спад экономической, политической и общественной жизни. Ухудшается внешнее положение; Египет утрачивает свои азиатские владения, а затем и Нубию. В стране идет борьба разных групп внутри господствующего класса рабовладельцев, волнуется эксплуатируемое население. Вновь обостряются противоречия между отдельными областями.

В течение XI и половины X в. до н. э. на севере Египта существовало самостоятельное царство, столицей которого был Танис. Здесь правили фараоны XXI династии. Управление же Югом страны находилось в руках фиванских жрецов Амона, и столицей этой части нильской долины оставались Фивы. Танисские фараоны и верховные фиванские жрецы были связаны родственными узами.

В середине X в. до н. э. произошло объединение Египта под властью ливийских правителей (XXII—XXIV династии). Ливийцы приобрели известное значение еще с конца Нового царства, когда начала расти их роль в египетской армии. Постепенно знатные роды ливийцев стали крупными землевладельцами. Потомок одного из таких родов Шешонк женился на наследнице танисского фараона и объединил весь Египет, сделав своей столицей город Бубастис в северо-восточной Дельте. Фараон поставил сына верховным жрецом в Фивах. Хотя Шешонк пытался вернуть Египту его значение в Азии и даже захватил Иерусалим, однако удержать завоеванную территорию он уже не смог. Таким образом не возродилось бывшее могущество Египта и при следующих царях-ливийцах. Постепенно внутреннее ослабление страны, раздиравшейся социально-экономическими противоречиями, привело к новому распаду государства, а затем к покорению его в конце VIII в. до н. э. нубийским царем Пианхи.

Естественно, что обстановка эпохи не способствовала развитию крупного строительства, которое возобновлялось лишь в краткие периоды укрепления страны. Так, при ливийском фараоне Шешонке I в храме Амона-Ра в Карнаке перед вторым пилоном был построен еще один огромный двор, названный двором *хеб-седа*,² с новым гигантским пилоном, имевшим в высоту 43,5 м, в ширину 113 м и в толщину 15 м (I пилон на рис. 100). В восточном углу двора, в южной стене, были устроены торжественно оформленные ворота с портиком. Во главе работ по возведению нового двора стоял зодчий Хатемсаф, жрец, руководитель мистерий в храме Гора-Ахути. Он имел звание ведущего зодчего — „начальника работ Владыки Обеих Земель“ и был послан с экспедицией за камнем в Сильсилэ, где для предстоящего строительства были открыты новые каменоломни. Здесь сохранилась стела с записью об этих событиях и с изображениями Шешонка I и его сына Иупута, верховного жреца Карнака, которых богиня Мут подводит к Амону, Гору-Ахути и Птаху. Внизу стелы имеется коленопреклоненная фигура самого зодчего.³

Новый двор и его портик должны были, как и всегда в Карнаке, свидетельствовать о могуществе правящего фараона. Портик послужил местом записи анналов новой династии, а на примыкавшей к нему части стены, снаружи, то есть для всеобщего сведения, был высечен рельеф, посвященный азиатским победам Шешонка. Это была развернутая большая композиция; правую ее часть занимала традиционная фигура фараона, поражающего группу врагов, которых он схватил одной рукой. Слева к Шешонку направляются Амон-Ра и (ниже) богиня Фив — Уасет, держащие в руках веревки. Каждая веревка оканчивается символическим обозначением одной из покоренных местностей — зубчатым овалом, в котором написано название города или области; над овалом — верхняя часть фигуры азиата.⁴ В помещенной здесь же речи Амона, обращенной к царю, подчеркивается значение сцены: Амон заявляет, что слава о победах Шешонка гремит по всем странам и что ужас перед ним распространился „до четырех столпов неба“. Выразив удовлетворение постройками Шешонка в Карнаке и сооружением храмов другим богам в разных

областях, Амон говорит, что своими победами царь обязан всецело ему. В заключение Амон объявляет Шешонка своим сыном.

Таким образом, этот рельеф, как и весь новый двор Карнака, свидетельствует о стремлении Шешонка иметь в это сложное время тесную связь с фиванским жречеством, по-прежнему державшим в своих руках управление всем Югом Египта. Не удивительно, что и ливийские фараоны, подобно царям XXI династии, постоянно назначали верховными жрецами Амона своих ближайших родичей.

О строительных работах времени XXII--XXIV династий в храмах других городов Египта, производившихся шире всего также при Шешонке I, мы не можем сказать ничего определенного, так как от этих зданий сохранилось очень немногое.

Ничего примечательного не было создано в течение первой половины Позднего периода и в области погребальной архитектуры.

В фиванском некрополе уже не возникали новые грандиозные царские заупокойные ансамбли. Царей XXI Танисской династии, равно и ливийских фараонов, погребали на Севере, а фиванские верховные жрецы не имели возможности устраивать себе сколько-нибудь пышные гробницы. Не встретим мы в Фивах и новых интересных усыпальниц частных лиц; теперь все чаще использовали гробницы, принадлежавшие давно умершим и забытым людям. Так, в чужих, узурпированных гробницах были погребены Амонмес, начальник сандальщиков Амона (№ 70), Ирджанини, привратник владений Амона (№ 306), Наамутнахт, начальник привратников Золотой Палаты Дома Амона (№ 348). Не существовало уже и поселка работников некрополя; при еще неясных обстоятельствах он был покинут жителями, причем это произошло так поспешно, что в домах были брошены несомненно нужные вещи, инструменты, посуда и т. п. Спасалось ли население от внезапного набега ливийцев, или неожиданно было увезено в Танис — неизвестно, и мы пока вынуждены



ограничиваться только предположениями о причинах столь быстрого оставления мастерами фиванского некрополя того места, где жили поколения их предков.

Гробницы фараонов в Танисе не представляли собою в архитектурном отношении ничего интересного: это были небольшие, сложенные из каменных плит склепы, устроенные в городе, рядом с главным храмом, прямо в песке. Материалом для изготовления этих плит и каменных саркофагов царей послужили части зданий и даже скульптур, воздвигнутых ранее в Танисе, что также явно свидетельствует о том, что сооружать дорогостоящие усыпальницы не могли и эти правители.

Ввиду отсутствия нужного материала мы не можем установить особенности изобразительного искусства того или иного центра в течение XI—IX вв. до н. э., равно как и определить их роль в развитии художественной жизни страны. Фивы, несомненно, имели еще достаточно большое значение. В дошедших до нас произведениях фиванского изобразительного искусства продолжает развиваться характерное для второй половины Нового царства стремление к созданию пышно декорированных, нарядных памятников, одновременно сохраняется и столь свойственный Фивам интерес к передаче портрета.

Великолепнейшим образцом официальной бронзовой скульптуры первой половины Позднего периода является происходящая из Фив знаменитая статуэтка царицы Каромамы, жены фараона XXII династии Такелота II (*рис. 237*).⁵ Статуэтка имеет 59 см в высоту. Каромама показана идущей с вытянутыми вперед руками, в которых были сistrы — музыкальные инструменты с натянутыми на проволочки металлическими пластинками, издававшими при сотрясении приятные звуки. Таким образом, статуэтка изображает царицу в момент совершения какого-то обряда перед статуей божества. На голове Каромамы надет большой, но короткий парик с уреем; на парике был укреплен головной убор богини Хатор в виде солнечного диска между рогами коровы (сохранилось лишь основание убора). Тело царицы плотно облегает льняное платье с расширяющимися к локтям плиссированными рукавами, на шее надето широкое ожерелье, спускающееся на грудь и плечи. Хорошо моделированы формы тела, стройного и гибкого, и суживающееся книзу лицо с тонкими чертами, крупным носом и узким разрезом глаз. Мастер сумел передать внимательный взгляд, устремленный на сistrы, и то выражение общей сосредоточенности, которое и должна была иметь царица, потрясая систрами в такт хору во время служения в храме.

Аналогична по стилю и высокому уровню работы и бронзовая статуэтка первого фараона XXIII династии Петибаста.⁶ Набедренное одеяние фараона было некогда покрыто листовым золотом, а пояс и свешивающийся из-под него конец одежды — богато инкрустированы золотом и медью.

К этой же группе официальных произведений примыкают и скульптуры божеств, отличающиеся еще большим стремлением к идеализации образа, как это видно на примере золотой статуэтки идущего Амона времени XXII династии;⁷ он держит в правой руке меч, а в левой — знак жизни. Исключительное мастерство исполнения, тщательная

отделка и редкая сохранность позволяют признать памятник подлинным шедевром подобного рода произведений. Теми же стилистическими чертами отмечена и прекрасная статуэтка сидящего Амона, также относящаяся ко времени XXII династии. Эта скульптура сделана из бронзы, корона бога была покрыта золотом, брови, глаза, ожерелье и панцирь — инкрустированы золотом.⁸

Статуи частных лиц, найденные в Фивах, в общем близки к официальной скульптуре, что и не удивительно, поскольку дошедшие до нас памятники в подавляющем большинстве принадлежат жрецам. Часто встречаются теперь статуи в позе сидящего на корточках, сплошь окутанного плащом человека, причем характерно, что по своим формам они ближе к аналогичным скульптурам времени XVIII династии, чем к произведениям периода XIX—XX династии. Перед нами опять естественно трактованные фигуры, суживающиеся к ступням, с отчетливо проступающими формами тела, ног, рук, напоминающие статуи писца Мааниамона, везира Усера и других современников Тутмеса III и Аменхотепа II и отнюдь не похожие на вытянутые безжизненные формы подобных же скульптур верховных жрецов Амона Бекенхонсу или Ромарои, живших в XII в. до н. э.⁹ Лица лучших памятников индивидуальны, несмотря на условную рельефную трактовку бровей и век. Достаточно сравнить хотя бы статуи Несипахеренхета, жреца богини Аменит в Карнаке при Осорконе I, и жреца Амона Хорсаэсе, времени XXII династии,¹⁰ чтобы убедиться в сохранившемся мастерстве фиванских скульпторов, по-прежнему четко передававших портретные черты изображаемого человека. Показательно, как близки лица двух статуй Гори, сына Несерамона (XXIII династия).¹¹ В то же время необходимо подчеркнуть и отличия разбираемых памятников от произведений XVIII династии. Нередко поверхность скульптур рассматривается как место для размещения рельефов, изображающих тех или иных божеств или сцены приношения им даров. Такие рельефы часто покрывают все стороны памятника, снижая тем самым реалистичность трактовки образа. Очевидно, считалось, что рельефы украшают статую. В этом сказалось отмеченное нами стремление к внешней нарядности произведений. Этому же стремлению отвечало и возросшее внимание к отделке скульптур, все чаще отличавшихся безукоризненной проработкой деталей и полировкой поверхности.

В области росписи и рельефа поле деятельности живописцев и скульпторов рассматриваемого периода значительно сузилось. Сокращение храмового строительства влекло





239. Колонна Тахарки в Карнаке

за собой и уменьшение декоративных рельефов. Насколько можно судить по сохранившимся памятникам, часто дошедшим лишь в виде фрагментов, в официальном рельефе новых интересных композиций не возникало. Изображения, высекавшиеся теперь на стенах храмов, строились на основе прежних сцен, чаще всего символического характера, как мы могли это видеть на примере победного рельефа Шешонка в Карнаке. Образы царей и богов, идеализированные и холодные, повторяли традиционные решения.

Не было условий и для развития гробничных рельефов и росписей. Фиванский некрополь находился в упадке. Правители Фив, верховные жрецы Амона, не могли уберечь от грабежей даже усыпальницы фараонов и были вынуждены тайно спрятать царские мумии в отдаленной гробнице в Дейр эль-Бахри, где их сложили частично

в их собственных саркофагах, с которых было уже похищено все золото, частично же просто в чужих гробах.¹² Здесь же в Дейр эль-Бахри, около храма Хатшепсут и в первом дворе этого храма, высекались при XXI династии глубокие гробницы в виде длинных коридоров, куда в течение ряда поколений ставились саркофаги умерших членов жреческих семейств.¹³ Стены таких гробниц не декорировались. Необходимые же для соблюдения требований заупокойного ритуала изображения помещались на саркофагах, поверхность которых сплошь покрывалась сценами бальзамирования тела умершего, погребального шествия, заупокойного суда, жертвоприношений. Выполненные яркими красками на густом желтом фоне, росписи саркофагов отличались небывалой еще нарядностью, которая усиливалась вследствие того, что многие детали делались в штукеровом рельефе, а фон между фигурами заполнялся текстами молитв, выполненными разноцветными иероглифами.

Яркость красок была свойственна в это время и саркофагам менее знатных лиц, как это можно видеть в росписи деревянного гроба торговца Рама (*табл. XVI*).

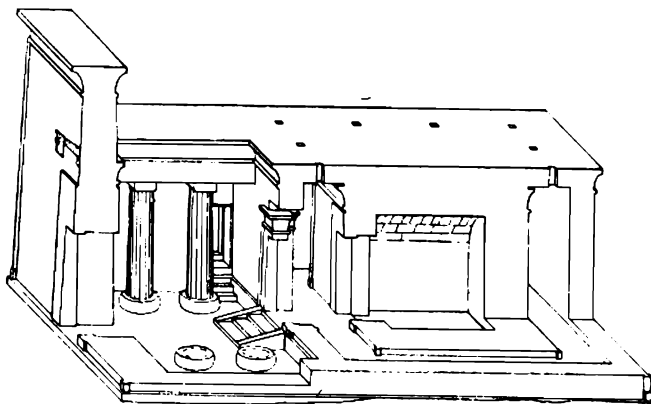
Живопись на лучших саркофагах достигала высокого мастерства, примером чего могут служить хотя бы росписи трех гробов Хенттауи, дочери верховного жреца Амона

Менхеперра. Перед нами, в сущности, своеобразные миниатюры, созданные талантливым художником. Особенно хороши фигуры самой Хенттауи, выполненные легким рельефом. Тонкий профиль лица с индивидуальными линиями носа, губ, подбородка, грациозные формы тела, отчетливо видные сквозь почти незаметную ткань одежды, создают привлекательный образ молодой женщины, кажущийся настолько живым, что забывается даже условность традиционной позы.¹⁴

Поскольку в большинстве случаев композиции должны были строиться по обязательным образцам, художники могли проявить свое индивидуальное творчество только в деталях. Такую возможность давали, например, изображения жертв, где мы подчас видим интересные новые трактовки цветов, плодов и особенно фигур животных и птиц. Так, на саркофаге певицы Амона Джедмут среди груды жертв лежит прелестная связанная газель; художник с большим мастерством передал изящные контуры тела животного, тонкие ножки, расцветку шерсти. Тут же показана очень живо трактованная птица.¹⁵

Сравнительно свободно могли строить живописцы, как и раньше, сцены погребальных процессий, в которых часто появляются новые эпизоды, изменяются композиции. На саркофаге царского писца жертв Амона-Ра Несихонсу впереди шествия с плакальщицами идет флейтист, играющий на двойной флейте; салазки с гробом умершего поставлены здесь на повозку с колесами.¹⁶ Таким же способом везут гроб на росписях певицы Амона Джедмут и некоторых других.¹⁷ Своеобразно построена сцена погребения на саркофаге Анхпехрода: слева изображен гроб с мумией умершего, который везут в некрополь; впереди идет жрец, держащий в руках папирус и читающий молитвы; на возгласы жреца хором отвечают обращенные к нему плакальщицы. Художник хорошо передал выражение скорби женщин, их слезы, заломленные или, наоборот, бессильно упавшие руки; позы плакальщиц разнообразны и необычны. Правую часть композиции заполняют скалистые склоны некрополя, на фоне которых выделяются молебни гробниц. Наверху горы видна прекрасно нарисованная фигура коленопреклоненного мужчины, в отчаянии охватившего голову одной рукой и держащего дары в другой. К сожалению, сцена у подножия скал почти не сохранилась: видна только часть фигуры упавшей на колени плакальщицы.¹⁸

Сцены прибытия похоронного шествия в некрополь и оплакивания умерших использовались художниками для показа некоторых элементов пейзажа, чего нельзя было сделать в других ком-



240. Заупокойный храм Аменирдис. Разрез



241. Статуэтка Тахарки. Бронза

позициях. Наиболее интересный вариант пейзажа дан на деревянной расписной стеле Джедаментефанха: слева поднимаются горы некрополя, видна увенчанная пирамидкой гробница, к которой ведут ступеньки, ближе — вход в ее ограду в виде пилона. Перед пилоном плачет молодая коленопреклоненная женщина, одна ее рука поднята над головой, другая протянута вперед. За женщиной — сикомора и две пальмы, между которыми поставлен жертвенник с дарами. Широкая свободная живопись, необычное решение сцены, одинокая фигура женщины — все это выделяет данный памятник.¹⁹

Новые композиции встречаются иногда и в пределах культовой тематики в тех случаях, когда нужно было воспроизвести обряды, отражавшие изменения в религиозных представлениях, не всегда еще для нас уловимые и понятные.²⁰

Характерно, что в росписях некоторых саркофагов заметно сближение с памятниками второй половины XVIII династии, подобно тому как мы это отмечали на ряде скульптур. Возможно, что это явление не было случайным: вспомним, что жреческие гробницы рассматриваемого периода устраивались около храма в Дейр эль-Бахри; по-прежнему поддерживались культы царей XVIII династии; фараон Пайноджем I назвал своего сына, ставшего впоследствии верховным жрецом Амона, тронным именем Тутмеса III — Менхеперра. Очевидно, блестящая эпоха XVIII династии с цветущим положением Египта, и в частности Фив, с военной славой фараонов представлялась теперь идеалом, заслуживающим подражания.

Наряду с росписями на саркофагах большое распространение получили иллюстрации к сборникам религиозных текстов. Дошедшие до нас рукописи на папирусах сохранили и великолепные многокрасочные миниатюры, и тщательно выполненные тонкими черными линиями рисунки. Одним из лучших образцов является папирус с записью „Книги Мертвых“, принадлежавший царевне Энтиуни.²¹ Автор иллюстраций этого папируса был прекрасным художником. Ему свойственны точность рисунка, изящество четких линий, удачные сочетания красок, ярких и чистых, общее мастерство композиций. Отдельные детали — сistr или серп в руках Энтиуни — отмечены золотом. Интересные цветовые решения имеются и в других свитках, примером чему может служить изображение фантастического змея в папирусе царевны Хенттауи, дочери Пайноджема I; извивающееся ровными

изгибами тело змея с усеянной черными точками красной спиной, желтым брюхом и пестрыми перьями хвоста кажется радужным, благодаря чему особенно хорошо выделяется выполненная черным цветом человеческая бородатая голова змея.²²

Подчас среди иллюстраций к „Книге Мертвых“ и к другим религиозным текстам встречаются совершенно необычные варианты, свидетельствующие о непрекращавшемся стремлении художников к созданию новых, собственных композиций. Такова, например, сцена поклонения дереву в папирусе жрицы Амона Истемхеб:²³ перед нами берег священного потока, слева стоит акация, под ветками которой лежит обращенный вправо небольшой крокодил — воплощение бога Себека; справа, лицом к крокодилу, подползает распростершаяся на коленях Истемхеб, позади нее виднеется сикомора. Сцена построена очень удачно: ее объединяет светлая полоса воды с черными зигзагами струй; низкие вытянутые фигуры Истемхеб и крокодила почти симметричны, различие же в их величине смягчено тем, что над крокодилом простирается нижняя ветка акации, сознательно расположенная таким образом; вторая ветка также отклонена вправо, чтобы заполнить место между нижней и остальными. Над фигурами Истемхеб и крокодила, между деревьями, помещен текст, занимающий середину верхней части композиции, которая в итоге получает законченные очертания вытянутого прямоугольника.

Общая строгость построения сцены смягчается противопоставлением различных деревьев: свободные по рисунку ветки акации резко контрастны совершенно условной, овальной форме кроны сикоморы, листья которой даны просто рядами небольших кружков. Белая фигура Истемхеб хорошо выделена и сразу привлекает внимание. Художник успешно справился с показом сложной позы женщины — плечи даны в правильном ракурсе, черные пряди волос падают на шею и плечи, правая ступня вытянута, тогда как левая, которой Истемхеб отталкивается, двигаясь вперед, — согнута. Однако здесь художник допустил и одну ошибку в рисунке: желая непременно показать обе ступни, он нарисовал и нижнюю часть правой, поджатой ноги, хотя она не может быть видна из-за вытянутой левой.

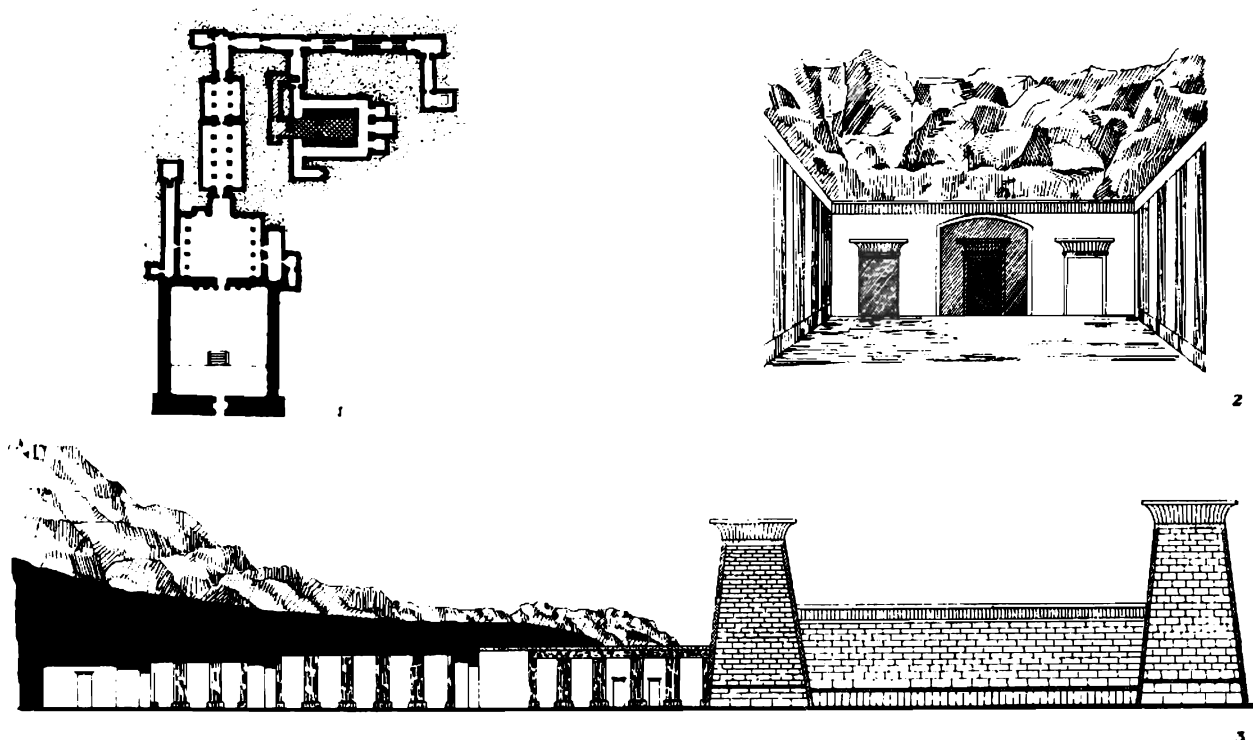


Мы еще не можем установить особенности искусства других центров, хотя, несомненно, работы их мастерских, как и раньше, отличались от фиванских и имели свои местные различия. Достаточно, например, сравнить с произведениями, созданными в Фивах, интереснейшую триаду богов с именем Осоркона II (XXII династия).²⁴ Триада состоит из массивных статуэток, укрепленных на золотой плоской базе, инкрустированной стеклянной пастой. В центре, на лазуритовом столбике, сидит на корточках, положив руки на колени, закутанный в саван Осирис. Справа, подняв правую руку к Осирису, стоит Исида, слева — в такой же позе Гор с головой кобчика; таким образом, Гор и Исида как бы охраняют Осириса. Все фигуры были, несомненно, отлиты по моделям первоклассного скульптора и обработаны не менее опытным ювелиром. Лица Осириса и Исиды имеют одни и те же бесспорно индивидуальные черты и, вероятно, как это обычно и бывало, воспроизводят портрет правящего фараона, в данном случае — Осоркона II. Необычна поза Осириса, характерная для статуй богини истины Маат и некоторых других божеств. Совершенно выпадает из рамок традиционной иконографии и облик Исиды: платок так плотно облегает ее голову, что спереди видны только падающие на плечи узкие концы. В итоге уши Исиды, без фона платка, кажутся слишком большими и торчащими в стороны. Столь своеобразная трактовка памятника объясняется, очевидно, стилистическими особенностями центра, в котором он был создан. Вернее всего, это была одна из северных художественных мастерских.

От первой половины Позднего периода до нас дошли прекрасные изделия художественного ремесла — ювелирные изделия, каменные сосуды, фаянсовые подвески. Из Фив происходит принадлежавший одной из цариц XXI династии изящный деревянный, покрытый резными костяными пластинками футляр для зеркала; посередине здесь вырезана прелестная фигурка девочки с „локоном юности“ и лотосами на голове. Тщательно переданы ее красивая головная повязка, широкое ожерелье, браслеты на руках и ногах. Перед девочкой стоит большой букет цветов. Круглый верх футляра заполнен пышным пучком папирусов с утками и гнездами по сторонам; аналогичный пучок, к которому привязаны две утки, заканчивает декорировку футляра внизу. В Фивах же вместе с царскими мумиями найден и уникальный кожаный покров от катафалка царицы Истемхеб. Средняя часть покрова изображала небо: здесь были аппликации из кожи в форме звезд и священных коршунов; орнаментальное обрамление соединяло эту часть с четырьмя боковыми, состоявшими из зеленых и красных кожаных квадратов.²⁵

Художественное ремесло процветало и на Севере. Сохранившиеся в царских гробницах в Танисе золотые и серебряные гробы, великолепные портретные маски, сосуды, ожерелья, перстни, браслеты с инкрустациями, нагрудные украшения со множеством подвесок в виде цветов свидетельствуют о том, что мастерство ювелиров северных центров продолжало развиваться (*рис. 238*).²⁶

Правление фараонов XXV эфиопской династии было временем тесного сближения Египта с некогда подвластной ему, а ныне покорившей его самой Нубией. Отделив-



243. Гробница Педиамонемипета. План и реконструкция

шаяся от Египта еще в конце Нового царства Нубия постепенно крепла и образовала сильное государство, культура которого сложилась под длительным воздействием египетской культуры. В частности, культ Амона уже давно являлся государственным культом Нубии.

Временное укрепление хозяйства страны позволило новым фараонам, стремившимся показать себя законными владыками Египта, возобновить строительство храмов. Особенно крупные масштабы получили работы в столице Нубии Напате и в Фивах, всегда имевших большие связи с Нубией и по-прежнему занимавших ведущее положение среди египетских городов.

Внутреннее положение в Фивах изменилось. Руководящее значение принадлежало уже не верховному жрецу, а жрице — „супруге бога“, „божественной почитательнице“ Амона. Такими жрицами были дочери эфиопских фараонов. Хотя и раньше „супругами“ Амона-Ра называли египетских цариц, они не играли первенствующей роли в управлении Карнаком. При эфиопской же династии сестра правящего царя, как главная жрица Амона, считалась тем самым и правительницей Фив. Свои права эти жрицы передавали преемницам путем официального удочерения. В административной деятельности верховным жрицам помогали виднейшие вельможи, в первую очередь — лица, занимавшие должность „правителя дома божественной почитательницы“, а также градоначальники Фив, обычно имевшие звание и четвертого жреца Амона.

При эфиопском фараоне Тахарке в Карнаке посередине большого двора, построенного при Шешонке I, возвели монументальную колоннаду с капителями в форме открытых цветов папируса, от которой сохранилась лишь одна колонна (*рис. 239*). Далее, по четырем сторонам храма Амона были устроены аллеи с колоннами, соединенными невысокими стенками. На этих стенках были высечены рельефы, изображавшие обряды коронации Тахарки. Помимо этого, в Карнаке и в других храмах Фив при XXV династии строились небольшие святилища и молельни различным богам. Так, Тахарка поставил около священного озера в Карнаке хеб-седный храм, верховная жрица Аменирдис добавила новый пилон к храму Хатшепсут и Тутмеса III в Мединет Абу.

Фараоны-эфиопы погребались в столице Нубии Напате; их усыпальницы построены из кирпича в форме небольших пирамид, с более крутым профилем, чем египетские пирамиды. Гробницы верховных жриц Амона в Фивах сооружались на территории храма Мединет Абу, под защитой его мощных стен, причем заупокойный храм и гробница объединялись в одном здании. Образцом такого ансамбля может служить усыпальница Аменирдис, сестры эфиопского фараона Шабаки.²⁷ Эта усыпальница представляла собою небольшой храм с пилоном; за пилоном находился дворик с маленькими двухколонными портиками по сторонам. За молельней, на месте, где обычно ставилась культовая статуя божества, была устроена погребальная камера. Несмотря на свои скромные размеры, усыпальница Аменирдис производит прекрасное впечатление: она выдержана в хороших пропорциях, ее планировка строга, технически здание сооружено очень искусно, особенно интересен сводчатый потолок погребальной камеры, сложенный из специально обработанных каменных плит (*рис. 240*).

Положение столицы, фактически вновь приобретенное Фивами, увеличило деятельность художественных мастерских. До нас дошли статуи фараона Тахарки и эфиопских царевен. Эти скульптуры отличаются правдивой передачей портретных черт, метко схваченными этническими особенностями.²⁸ Образцами подобных скульптур являются статуэтка Тахарки в Эрмитаже (*рис. 241*) и фрагмент статуи Шепенпет.²⁹ Высоким уровнем мастерства отмечена великолепная статуя Аменирдис, сделанная из алебаstra.³⁰

Новые, живые мотивы наблюдаются и в мелкой пластике; примером интересного решения может служить статуэтка арфистки.

Реалистический портрет приобретает еще большую глубину на статуях частных лиц, как это видно хотя бы по статуе первого жреца Амона Хоремахета с крайне выразительным лицом; пристальный взгляд суровых глаз и плотно сжатые губы крупного рта говорят о властном характере.³¹ Сильнее индивидуальные черты выступают на портретах известного градоначальника Фив при Тахарке Монтуэмхета (*рис. 242*);³² внимание скульптора, создавшего облик пожилого человека, привлекают и морщины щек, и тяжелые припухшие веки.

Официальный рельеф, в противоположность скульптуре, не оставил чего-либо выдающегося. Изображения побед решались, как при ливийских династиях, преимуще-



ственно в виде традиционных символических сцен избияния пленных царем. Наиболее интересны рельефы хеб-седного храма Тахарки, где показаны некоторые обряды этого древнего ритуала.³³

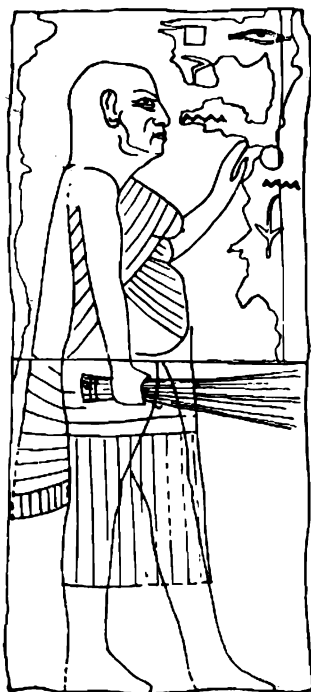
Следовали прежним образцам и рельефы на стелах, жертвовавшихся в храмы, как это бывало издревле, по различным поводам — в память умерших, с молитвами о благополучии живых, в знак благодарности божеству. Несколько необычно изображение на одной из стел, хранящихся в Лувре.³⁴ Справа стоит богиня Мут, лицом к ней — царь, на голове которого надет убор Амона в виде двух перьев и характерная повязка эфиопских правителей; фараон изображен одного роста с богиней, но высокие перья его головного убора превышают корону Мут, что хорошо соответствует центральному положению фигуры царя. За ним стоит его дочь Мутирдис, протягивающая сistr. Над всей сценой распростер крылья большой солнечный диск — бог Гор-Бехедти. Умело расположенный текст заполняет фон композиции. Ниже рельефа помещены стихи, восхваляющие царевну Мутирдис, „прекраснейшую из женщин, подобную которой не видали“; ее волосы сравниваются с мраком ночи, щеки — с сердоликом. Конец стихотворения не сохранился, но и первые строки говорят о продолжавшемся в литературе развитии лучших традиций египетской поэзии, подобно тому как в искусстве также развивались высокие достижения прошлого.

С именем царевны Мутирдис связан еще один памятник — находящаяся в Эрмитаже маленькая, всего 2,7 см высотой изящная подвеска из сердолика, изображающая нагую девочку-царевну, сидящую на корточках с пальцем у рта; надпись на обороте подвески сообщает нам имя царевны.³⁵ Тонкая работа свидетельствует о прежнем умении резчиков владеть обработкой камня, что подтверждается и другими памятниками.

Примером великолепного ювелирного мастерства может служить золотая статуэтка бога Херишаэфа, почитавшегося в Ненинисут, где она и была найдена. По своему художественному уровню она не уступает рассмотренным выше статуэткам Амона.³⁶

О высоком уровне изделий из металла, созданных в фиванских художественных мастерских, говорит бронзовый футляр для хранения костяной дощечки, на которой был, видимо, записан акт о вступлении на престол верховной фиванской жрицы Шепенпет III:





245. Привратник храма Амона Пехоренхонсу. Рисунок на саркофаге

на одной стороне футляра изображения (Шепенопет с систрами перед фиванской триадой богов) и текст молитвы инкрустированы серебром, на другой — золотом (благопожелательные символы и молитвы).³⁷

Владычество эфиопов в Египте было непродолжительным: в 671 г. до н. э. страну покорили ассирийцы. Борьбу против Ассирии возглавили правители западной Дельты: в союзе с греческими городами, Малой Азией и Лидией они изгнали ассирийцев и, объединив под своей властью весь Египет, образовали XXVI династию со столицей в Саисе.

Саисский период в истории Египта (663—525 гг. до н. э.) был временем нового относительного расцвета. Благодаря объединению страны появилась возможность упорядочить оросительную систему. Саисские фараоны уделяли большое внимание увеличению торговых связей и развитию ремесел.

Развернувшееся строительство было сосредоточено отныне преимущественно в новой столице, Саисе, где был, по-видимому, заново сооружен большой храм главной богини Саиса — Нейт, в котором устраивались теперь и царские погребения. К сожалению, эти постройки не сохранились, и мы знаем о них лишь по рассказам Геродота. Он сообщает об „обширном и замечательном дворце“ в Саисе (II, 163), о гробницах фараонов в саисском храме, в том числе о гробнице Априя, которая представляла собой „обширную каменную залу, обставленную колоннами в виде пальм“ (II, 169), о том, как фараон Яхмес построил в Саисе „достойный удивления портик, далеко превзошедший портики всех строителей высотой и обширностью, величиною и достоинством камней. Потом поставил он колоссы и длиннейших мужских сфинксов“ (II, 175). О масштабах и богатом убранстве саисского храма богини Нейт свидетельствует гигантский наос из цельного куска гранита с великолепно отполированной поверхностью, высотой около 25 м и весом в 300 тонн.

Одной из отличительных черт искусства времени XXVI династии было стремление к воспроизведению художественных форм прошлых веков и в особенности Древнего царства. Эта архаизация прослеживается и в литературе, и в религии и была вызвана причинами политического характера. Саисские фараоны, пытаясь возродить древние традиции, тем самым подчеркивали свое намерение создать столь же независимое и могущественное государство, каким был Египет при строителях пирамид. Этому в известной степени способствовало и то, что центр политической жизни вновь оказался на Севере. Внимание к прошлому проявлялось самыми различными способами. В администрации вновь создаются давно исчезнувшие должности; восстанавливаются культы древних царей, реставрируются их храмы. Не удивительно, что эти тенденции оставили глубокий отпечаток в искусстве.

Гробницы знати саисского времени сохранились в разных частях Египта, причем и формы их соответственно различны. Усыпальницы вельмож на Севере, в Саккаре, повторяют форму мастаб с глубокими шахтами, на дне которых из каменных плит выкладывались камеры в форме саркофагов Древнего царства, но со сводчатым потолком, иногда очень сложной конструкции.³⁸

Иначе обстояло дело в Фивах. Здесь около храма Хатшепсут в Дейр эль-Бахри, на склонах скал Асасифа, одна за другой воздвигались скальные усыпальницы виднейших представителей фиванской знати, превосходившие по масштабам не только все прежние гробницы вельмож, но в некоторых случаях даже и царские. Самый грандиозный заупокойный ансамбль принадлежал здесь главному жрецу Амона Педиамонемипету (№ 38), современнику саисского фараона Псамтика I (рис. 243).

Фасадом ансамбля служил пилон; за ним находился обнесенный стеной двор, в глубине которого стоял второй пилон; через него проходили в следующий двор, с портиками по правой и левой сторонам. В центре прогивоположной пилону стены двора была обрамленная нишами дверь в основные помещения гробницы уже вырубленные в скале. Сначала попадали в два гипостиля — прямоугольный, вытянутый, в длину, и квадратный; в первом было восемь четырехгранных столпов, во втором — четыре. Далее шли коридоры, молельни, лестницы, залы, расположенные на разной глубине, соответственно значению обрядов заупокойного ритуала. Всего, вместе с двумя гипостильями, в усыпальнице Педиамонемипета было двадцать три скальных помещения.

Этому замечательному памятнику немногим уступает и заупокойный ансамбль знаменитого градоначальника Фив при Тахарке и Псамтике I Монтуэмхета (№ 34): и здесь мы видим в основном те же пилоны, открытые дворы и множество вырубленных в скале залов и молелен. Имеются и различия; так, в первом дворе направо и налево было устроено по пять молелен.

Менее пышны, но тоже огромны и монументальны усыпальницы Иби (№ 36) и Пабеса (№ 279), „правителей дома божественной почитательницы Амона“ Нейтикерт, дочери Псамтика I. Несколько меньше гробница Пединейта (№ 197), занимавшего такую же должность при дочери Псамтика II, Анхнеснеферибра. Как в пещерных храмах и царских гробницах времени XIX династии, в отмеченных ансамблях саисских вельмож поражает изумительная точность расчетов зодчих, создавших бесконечные анфилады этих подземных погребальных дворцов.

Пышность архитектуры гробниц в Асасифе дополнялась и богатством внутренней их декорировки. Стены покрывались цветными рельефами, в нишах дворов, залов, молелен

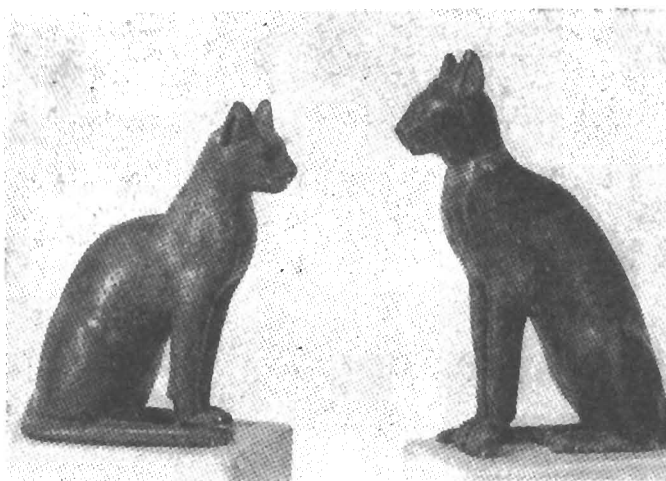


стояло множество скульптур. В ряде случаев они размещались очень продуманно, и хотя различие их типов было, видимо, обусловлено культовыми требованиями, тем не менее здесь могло учитываться и общее декоративное впечатление. Так, в погребальной камере Монтуэмхета в нишах боковых стен, северной и южной, стояли его коленопреклоненные статуи, а в нишах восточной стены — скульптуры, изображавшие его сидящим на корточках. Здесь же находились статуи Осириса и отца Монтуэмхета. В этой же гробнице обнаружены и группы божеств — сыновей Гора, стражей врат загробного мира. Убранству гробниц соответствовал и погребальный инвентарь. Прямоугольный каменный саркофаг Педиамонемипета оформлен по образцу царских — с рельефными фигурами богинь по углам, своими крыльями как бы охранявших саркофаг вельможи. В его усыпальнице найдено много каменных статуэток — ушебти и хранящийся ныне в Эрмитаже уникальный памятник — великолепный кусок зеленого базальта, на обеих сторонах которого прекрасными иероглифами высечен текст 64-й главы „Книги Мертвых“. ³⁹

Содержание рельефов рассмотренных заупокойных ансамблей показывает решительное возвращение к традициям прошлого. Совершенно отчетливо можно проследить по ним ход древнего ритуала: его основные этапы совпадают с царским погребальным обрядом Древнего царства, который затем, как мы видели, был частично воспринят и знатью и то полнее, то сокращенно изображался на стенах гробниц вельмож в разные периоды. И в усыпальницах Асасифа саисского времени опять в первых помещениях (дворы и их молельни) воспроизведены сцены изготовления всего, что должно было обеспечить посмертное существование человека, и принесение ему даров. Далее показаны погребальные шествия (обычно в конце второго двора), странствия умершего в потустороннем мире и оправдание его на суде Осириса.

Стилистически рельефы также следуют древним образцам. В отличие от северных гробниц знати, в Фивах заметно повторены не только памятники Древнего царства, но и местные произведения времени XVIII династии. Так, в гробнице Монтуэмхета сцены заклания быков являются точными копиями с рельефов храма Хатшепсут, другие эпизоды взяты из росписей гробницы Менены: девочка вынимает занозу из ноги своей подруги; две другие девочки, собиравшие колосья, не поделив добычу, ожесточенно таскают друг дружку за волосы. ⁴⁰

Мы уже видели, что и в первой половине Позднего периода фиванские мастера подчас возвращались к искусству XVIII династии. Теперь это значительно расширяется. Очевидно, в Фивах период XVI—XV вв. до н. э. представлялся не менее замечательной эпохой, чем Древнее царство, и если в Саккаре преимущественно следовали искусству времени строителей пирамид, то в Фивах помнили и о своих памятниках. Здесь еще существовали семьи, которые знали свои родословные на протяжении многих поколений и поэтому особенно стремились подражать искусству предков. К тому же людям, жившим в Фивах в VII в. до н. э., выпала нелегкая доля. Монтуэмхету и его современникам пришлось пережить разгром Фив ассирийцами. Множество египтян было уведено в рабство.



Из великолепной столицы Египта в Ассирию увезли не только драгоценности, богатые одежды и мебель, но и скульптуры и даже обелиски. Монтуэмхет сумел в некоторой степени восстановить основные храмы, откуда, по его словам, исчезли даже украшенные золотом двери. Не удивительно, что в эти годы такие люди, как Монтуэмхет, вспоминая былое величие своей страны, обращались к векам, казавшимся им расцветом этого величия. Стремление идеализировать далекое прошлое своей родины усилилось в последующие годы, когда Египет, объединенный под властью победителя Ассирии саисского фараона Псамтика I, вновь стал независимым государством.

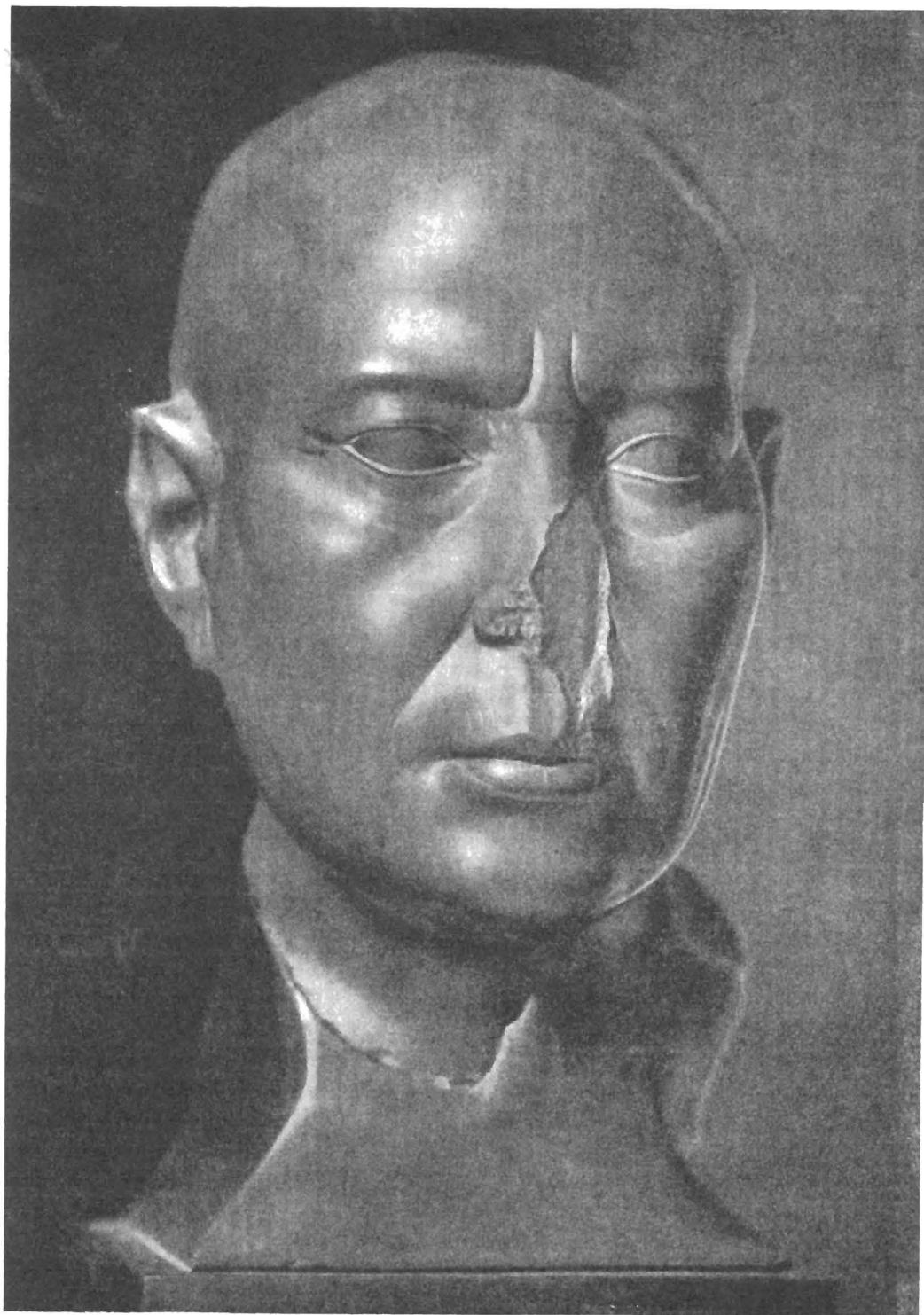
Качество рельефов в рассмотренных гробницах было неодинаково. У Пабеса, например, явно работали менее одаренные мастера, чем у Монтуэмхета: они не всегда справлялись с пропорциями фигур, недостаточно владели композицией. Редкая сцена пчеловодства построена скучно и выполнена слабо: за рядом ульев следуют два ряда пчел величиной с человеческую голову, затем опять ряд ульев и два ряда пчел и т. д.⁴¹

Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на воспроизведение древних образцов, лучшие рельефы саисских гробниц не являются слепым копированием. Достаточно сравнить сцены драки сборщиц колосьев в гробницах Монтуэмхета и Менены, чтобы в этом убедиться. Саисский скульптор дал плавные линии контуров тел и мягкую моделировку мускулатуры, отсутствующие на более раннем памятнике.

Равным образом и в мемфисских некрополях мы видим новую трактовку прежних композиций. Показателен хотя бы рельеф на архитраве одной из мемфисских гробниц: хотя фигура изображенного перед жертвенником мужчины, несомненно, скопирована с памятников Древнего царства, на которых был зачастую замечен неумелый ракурс плеча, зато лицо человека поражает острой портретной характеристикой в манере саисского искусства.⁴²

Те же черты свойственны и скульптуре. Статуи воспроизводят теперь ряд древних иконографических элементов, однако сопоставление скульптур Саисского периода и Древнего царства убедительно показывает их большое и принципиальное отличие. У саисских статуй линии плавно переходят одна в другую, мускулы в ряде случаев прекрасно проработаны, отделка поверхности доведена до совершенства; чувствуется, что за скульптором стоят поколения мастеров, продумавших и освоивших передачу человеческого тела в камне.

К сожалению, уже указанное в начале данной главы положение с публикацией памятников Позднего периода не позволяет восстановить развитие саисского искусства



248. Голова статуи жреца. Базальт

во всем его оригинальном и сложном разнообразии (*рис. 244*). Тем не менее мы можем выделить группу произведений официального искусства — скульптуры царей и ряд статуй знати и жречества, идеализирующие и холодные, с условной улыбкой на маловыразительных лицах и стандартной трактовкой тел. К этим памятникам примыкают и многочисленные бронзовые статуэтки божеств, с высоким качеством отделки, в ряде случаев украшенные инкрустациями из золота или электра (*рис. 246*). Вместе с тем имеются памятники совершенно иного плана, с явным интересом к передаче конкретной действительности, с острой реалистической характеристикой образа. Эти скульптуры продолжали развивать реалистические стремления искусства времени XXV династии. Вполне возможно, что, например, некоторые статуи Монтуэмхета, решенные в этом стиле, были выполнены уже при XXVI династии, поскольку старый градоначальник жил еще, как уже упоминалось, и при Псамтике I.⁴³

Такие же реалистически трактованные фигуры можно увидеть и в росписях на саркофагах (*рис. 245*).⁴⁴

Наряду с изображением людей, в пластике саисского времени следует отметить мастерскую передачу животных и птиц: бронзовые статуэтки быка Аписа, священных кошек богини Баст (*рис. 247*), ихневмонов Атума, скульптуры ибисов с алебастровым туловищем и бронзовыми головами и ногами равно говорят о неослабевавшей наблюдательности и высокой одаренности мастеров.

Саисский период был временем нового расцвета художественного ремесла. Воспроизводились прежние формы и создавались новые. Интересно появление нового вида фаянса, очень твердого и насквозь окрашенного.

Саисское искусство имело существенное значение для последующего развития египетского искусства, которое еще далеко не исчерпало свои возможности. Несмотря на тяжелые последствия персидского завоевания (525 г. до н. э.), в недолгий период борьбы Египта за независимость (V в. до н. э.) египетские художники создали еще ряд прекрасных памятников, продолжавших оба направления саисского искусства. Лучшим образцом реалистического портрета этого времени является известная голова жреца из зеленого базальта (*рис. 248*).⁴⁵

После вторичного завоевания персами, а затем греко-македонцами в 334 г. до н. э. в Египте, сохранившем политическую самостоятельность под управлением македонской династии Птолемеев, находятся силы для нового расцвета искусства и создаются такие памятники, как храмы в Эдфу, Эсне, Дендере, Филах. Однако анализ искусства этого периода уже выходит за рамки данной работы.

Мы проследили, таким образом, ход развития искусства Древнего Египта на протяжении его длительного существования. Его значение для истории искусства других народов очень велико, как вообще велико значение всего культурного наследия, оставленного египетским народом. Вспомним, что он создал богатейшую литературу, впервые в истории давшую сказки, повесть, любовную лирику и оказавшую бесспорное воздействие

на литературу греко-римскую, древнееврейскую и арабскую. Достижения египетской науки в области астрономии (календарь, знаки зодиака), математики (начатки геометрии, теорема Пифагора, измерение объема полушария), медицины (установление роли кровеносной системы и даже мозга в организме человека), географии, истории — заслуженно пользовались высоким авторитетом в античном мире и имели существенное значение для развития античной философии и науки, а через посредство арабов — и для средневековой науки.

Искусство Египта явилось богатым вкладом в сокровищницу искусства древнего мира, а следовательно, и мирового искусства.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВДИ — Вестник Древней истории. Москва.
 ВИРА — Вопросы истории религии и атеизма. Москва.
 Изв. ГАИМК — Известия Государственной академии истории материальной культуры. Ленинград.
 ПМИИ — Памятники Музея изящных искусств. Москва.
 СЕК — Сборник египтологического кружка. Ленинград.
 ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Ленинград.
 ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа. Ленинград.
 ЭВ — Эпиграфика Востока.
 АЕ — Ancient Egypt. London.
 AJA — American Journal of Archaeology. New York.
 Ann. du Serv.— Annales du Service des Antiquités de l’Egypte. Le Caire.
 AZ — Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde. Berlin.
 BIE — Bulletin de l’Institut d’Egypte. Le Caire.
 BIFAO — Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale. Le Caire.
 Bull. MMA — Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. New York.
 CdE — Chronique d’Egypte. Bruxelles.
 CRAIBL — Comptes Rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris.
 FF — Forschungen und Fortschritte. Berlin.
 ILN — Illustrated London News. London.
 JEA — Journal of Egyptian Archaeology. London.
 JNES — Journal of Near Eastern Studies. Chicago.
 MDAIK — Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Kairo. Wiesbaden.
 MDIAK — Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo. Berlin — Kairo.
 MDOG — Mitteilungen der Deutsche Orient-Gesellschaft. Berlin.

MIFAO — Mémoires publiées par les membres de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire. Le Caire.
 MM — Mélanges Maspero. Le Caire.
 MMF — Mémoires de la Mission Archéologique Française au Caire. Paris.
 MM Studies — Metropolitan Museum Studies. New York.
 NGG — Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Nachrichten. Berlin.
 OLZ — Orientalistische Literaturzeitung. Berlin.
 PSBA — Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. London.
 Rec. de trav. — Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes. Paris.
 TRSBA — Transactions of the Society of Biblical Archaeology. London.
 WZKM — Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. Wien.
 ZDMG — Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Wiesbaden.

ВВЕДЕНИЕ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXI, стр. 494 и 501.

² Ср. выводы проф. Ю. П. Францова по этим вопросам в его статье „К эволюции древнеегипетских представлений о земле“. ВДИ, 1940, № 1, стр. 46—51.

³ Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 114.

⁴ В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 176—177.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XII, ч. 1, стр. 203.

⁶ Интересный материал по данному вопросу имеется в статье G. H. Louquet. Le réalisme intellectuel dans l'art primitif. „Journal de psychologie“, т. XXIV, № 9, 1927, стр. 765—797, 889—927, откуда и заимствована часть приведенных примеров сохранения приемов первобытного рисунка в искусстве рабовладельческого Египта.

⁷ L. Borchardt. Allägyptische Zeitmessung. Berlin, 1920, стр. 60.

⁸ K. Sethe. Urkunden des ägyptischen Altertums, т. IV. Leipzig, 1909, стр. 1004, стрк. 2—9.

⁹ A. Gardiner. Chester Beatty Gift (Hieratic Papyri in the British Museum, Third Series), т. II. London, 1935, табл. 18—22.

ГЛАВА I

¹ E. B. Smith. Egyptian Architecture as Cultural Expression. New York — London, 1938.

² В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 65; т. 5, стр. 95; К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. 1, стр. 78; Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. Госполитиздат, 1959, стр. 48.

³ Найдена в Мостагедда (гробница № 2840); на одной стороне пластинки следы зеленой краски, на другой — красной (G. Brunton. Mostagedda and the Tasian Culture. London, 1937, табл. XIII).

⁴ Условно эти этапы называют по местам первой находки памятников каждого нового периода (помимо древнейшего этапа энеолита — „культуры Бадари“) „культурой Нагада I“ и „культурой Нагада II“ или амратийской и герзейской.

⁵ См., например, материал: J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. I. Paris, 1952, стр. 294—295, 304, 316—317, 327, 357—363. Однако Вандье, правильно указывающий на опасность объяснений всех явлений заимствованием, сам не свободен от подобных поспешных выводов (стр. 605, сл.). См. также M. Douthan. High Loophandled Cups and Early Relations between Mesopotamia, Palestine and Egypt. „Palestine Exploration Quarterly“, № 85. London, 1953, стр. 132—137.

⁶ Предполагаемые некоторыми исследователями „привнесенные“ в Египет извне „развитые культуры“ на самом деле были закономерными этапами в развитии общества в самой нильской долине, что подтверждается всей совокупностью фактов и, в частности, такими памятниками, на которых можно видеть черты двух смежных этапов, как, например, на известной вазе Британского музея с „герзейским“ узором, выполненным в „амратийской“ технике. A. Scharff. Some Prehistoric Vases in the British Museum and Remarks on Egyptian Prehistory. JEA, XIV, 1928, стр. 263—264, табл. XXVI.

⁷ G. Wainright. Iron in Egypt. JEA, XVIII, 1932, стр. 3—15; A. Lucas. Ancient Egyptian Materials and Industries. London, 1948, стр. 268.

⁸ Медное блюдо из Абусир эль-Мелек (A. Scharff. Das vorgeschichtliche Gräberfeld von Abusir el-Meleq. Leipzig, 1926, табл. 28, 247).

⁹ Гробница № 67 в Герзе.

¹⁰ A. Scharff. Das vorgeschichtliche Gräberfeld..., табл. 28, 247.

¹¹ Например, сосуд в виде птицы из брекчи в Британском музее (S. Glanville. Egyptian Theriomorphic Vessels in the British Museum. JEA, XII, 1926, табл. XII, 1—3).

¹² В Гелиополе обнаружены захоронения травоядных (газелей), устроенные наподобие человеческих, в которые были поставлены и сосуды (F. Débono. Héliopolis. Trouvailles prédynastiques. CdE, 50, 1950, стр. 233).

¹³ Согласно обычному мнению, краска применялась для мази, которой обводили глаза для предохранения от пыли.

¹⁴ Эти сосуды относятся к так называемому I периоду Нагада (амратийскому).

¹⁵ Чаша и сосуд из Махасны (W. M. Fl. Petrie. Prehistoric Egypt Illustrated by over 1000 Objects in the University College, London. London, 1920, табл. XXIII, 1).

¹⁶ Блюдо в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (далее: ГМИИ) (Б. А. Тураев. „Доисторическое“ блюдо Голенищевского собрания, № 2947. ПМИИ, I, 1912, стр. 19—20; A. Scharff. Vorgeschichtliches zur Lybierfrage. AZ, 61, 1926, стр. 16—30, табл. II, 2; A. Scharff. Some Prehistoric Vases..., табл. XXVII, 4).

¹⁷ Сосуд Брюссельского музея (A. Scharff. Some Prehistoric Vases..., табл. XXVIII).

¹⁸ Эти сюжеты относятся к так называемому II периоду Нагада (герзейскому).

¹⁹ E. Naville and T. Peet. The Cemeteries of Abydos, т. I. London, 1913, табл. V.

²⁰ М. Э. Матье. Из истории семьи и рода в древнем Египте. ВДИ, 1954, № 3, стр. 45—75.

²¹ J. E. Quibell. Hierakonpolis, т. II. London, 1902, табл. LXXV—LXXIX; B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. V. Oxford, 1937, стр. 199; W. Kaiser. Zur vorgeschichtlichen Bedeutung von Hierakonpolis. MDAIK, 16, 1958, стр. 183—192; G. Brunton. The Predynastic Townsite at Hierakonpolis. „Studies Griffiths“, 1932, стр. 272. Брантон высказывает предположение, что это помещение было не гробницей, а жилищем вождя. Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 528—529) правильно возражает, указывая на содержание росписей.

²² W. M. Fl. Petrie. Prehistoric Egypt., табл. XVI, 63.

²³ Именно так продолжают передавать рога каждого вида животных и в искусстве рабовладельческого Египта.

²⁴ W. M. Fl. Petrie and J. E. Quibell. Naqada and Ballas. London, 1896, табл. XXXVI, 80—81; LXII, 34; LXIV, 81; W. M. Fl. Petrie. Prehistoric Egypt., стр. 42, табл. XLVII; H. Schaefer. Neue Altertümer der „New Race“ aus Nagadeh. AZ, 34, 1896, стр. 158—161; М. Э. Матье. Египетские и коптские женские магические статуэтки. ТОВЭ, I, 1939, стр. 171—184.

²⁵ W. M. Fl. Petrie and J. E. Quibell, ук. соч., табл. LIX, 7, 11; E. Baumgartel. The Cultures of Prehistoric Egypt. London, 1955; H. Schaefer, ук. соч., стр. 160, рис. 12—13.

²⁶ D. Randall-Maciver and A. C. Mace. El-Amrah and Abydos. London, 1902, табл. IX; H. Schaefer, ук. соч., стр. 160, рис. 6, 9.

²⁷ W. M. Fl. Petrie. Prehistoric Egypt., табл. II, 18—19; A. Scharff. Das vorgeschichtliche Gräberfeld..., табл. XXXIX, 433.

²⁸ Карлики издавна служили развлечением. Встречаются и погребения карликов (G. Brunton. Mostagedda..., стр. 195).

²⁹ H. Schaefer, ук. соч., стр. 160, рис. 3; A. Scharff. Grundzüge der Ägyptischen Vorgeschichte. Leipzig, 1927, табл. XII—XIII.

³⁰ Статуэтка мужчины из Махасны (E. R. Ayrton and W. L. Load. Predynastic Cemetery at El-Mahasna. London, 1911, табл. XLI); статуэтка женщины с сосудом на голове (W. M. Fl. Petrie and J. E. Quibell, ук. соч., табл. LIX, 7, 11).

³¹ М. Э. Матъе. Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей. ВИРА, V. М., 1958, стр. 344—362.

³² W. M. Fl. Petrie. Prehistoric Egypt., табл. III, 3; H. Schaefer, ук. соч., стр. 160, рис. 12—13.

³³ A. Scharff. Das vorgeschichtliche Gräberfeld., табл. XXXIX, 438; S. Glanville, ук. соч., табл. XIII, 3—4.

³⁴ G. Bénédite. Le couteau de Gebel el'Arak, étude sur un nouvel objet préhistorique acquis par le Musée du Louvre. „Monuments Piot“, XXII, 1916, стр. 1—34. См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 107. По словам продавца, происходит из Джебель эль-Арака. Имеется большая литература вследствие предположений о месопотамском характере символической группы со львами и „азиатском“ типе двух верхних фигур людей. См. материал: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 534—539; 605—607. Поскольку аналогичные символические группы в Египте все же встречаются (иераконпольская роспись, фрагмент резной кости — J. E. Quibell, ук. соч., т. I, табл. XII, 2; сосуд из Нагады — W. M. Fl. Petrie and J. E. Quibell, ук. соч., табл. LI, 7, иероглиф города Киса), а вопрос с ладьями далеко не ясен, думаю, что иноземное происхождение отдельных мотивов луврского ножа не доказано. Характерно наличие собак, отсутствующих в подобных сценах на месопотамских памятниках; они относятся именно к этой группе, а не к охотникам с арканами, как это думает Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 536). Странно, что сторонники „азиатского“ происхождения победителей на рельефах луврского ножа не обращают внимания на то, что эти победители отнюдь не имеют азиатских этнических черт. Это египтяне, а побежденные — ливийцы. Египтяне же и охотники. Непонятно далее, как победителям, явно не азиатам, могли принадлежать „азиатские“ ладьи. Думается, что внешняя близость отдельных мотивов на египетских и месо-

потамских памятниках дала повод считать идентичными предметы, фигуры и сцены на самом деле различные, самобытные и возникшие в разных странах благодаря аналогичным условиям развития общества. См. правильные возражения Жильбера против попытки объявить „азиатским“ мотивом группу жирафов (!) около пальмы (P. Gilbert. Fauves au long cou communs à l'art sumérien archaïque. CdE, 43, 1947, стр. 37—41).

³⁵ См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 106.

³⁶ G. Bénédite. The Carnarvon Ivory. JEA, V, 1918, стр. 1—15, 225—241. I. Edwards. An Egyptian Bestiary of 5000 Years ago. ILN, 227, № 6087. December 1955, стр. 1061.

³⁷ J. E. Quibell, ук. соч., т. I, табл. XVII.

³⁸ Там же, табл. XIV.

³⁹ G. Bénédite. The Carnarvon Ivory., табл. XXXIII.

⁴⁰ W. M. Fl. Petrie. Tarkhan, т. I. London, 1913, табл. XIII, 1—6; J. E. Quibell, ук. соч., т. I, табл. XII, 1—3, 8; табл. XV, 6; табл. XVI, 5; табл. XIII.

⁴¹ H. Ranke. Alter und Herkunft der ägyptischen „Löwenjagdpalette“. Heidelberg, 1925, стр. 3—12. Ранке делит все эти плитки на две группы, считая характерными признаками сплошное заполнение поверхности, отсутствие иероглифов и отсутствие выделения главного лица для первой группы и обратное для второй. Вандье, хотя и говорит, что деление Ранке обосновано, сам же указывает, что на „охотничьей“ плитке, относимой Ранке к первой группе, есть иероглифы (J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 572, 579). Добавим, что символическая группа — пальма с жирафами встречается на плитках, относимых Ранке к разным группам. Кроме того, плитка Манчестерского музея (W. M. Crompton. A Carved Slate Palette in the Manchester Museum. JEA, V, 1918, стр. 57—60) явно выпадает из этой группы памятников, так как она выделяется по форме и ближе к более ранним плиткам, как это указывает Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 573), тем не менее присоединивший ее к плиткам данного круга.

⁴² Ашмолеанский музей в Оксфорде (J. E. Quibell, ук. соч., т. II, табл. XXVIII. См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 194;

H. G. Fischer. A Fragment of Late Predynastic Egyptian Relief from the Eastern Delta. „Artibus Asiae“, XXI, Ascona, 1958, стр. 64—88).

⁴³ См. литературу об этой фигуре: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 582—583. По мнению покойной проф. Н. Д. Флиттнер, здесь изображен охотник, подкрадывающийся к зверям и подражающий игрой на дудке голосу животного.

⁴⁴ G. Bénédict. Une nouvelle palette en schiste. „Monuments Piot“ X, 1904, табл. XI; A. Scharff. Die Altertümer der Vor- und Frühzeit Ägyptens, т. II, Berlin, 1931, табл. 22, 107.

⁴⁵ Часть плитки находится в Британском музее (№№ 20790 и 20792), часть в Лувре (E. 11254). См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 104.

⁴⁶ По другому мнению, это штандарты 14-го и 3-го номов Дельты.

⁴⁷ По другому мнению — двух половин Дельты; подробно см.: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 578—579.

⁴⁸ По устному предположению Позенера, сделанному им Вандье, возможно, это объект культа, стоявший внутри святилища (J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 579, прим. I).

⁴⁹ Часть плитки находится в Британском музее (№ 20791), другая часть — в Ашмолеанском музее (№ 1892, 1171); см. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 105.

⁵⁰ См. ниже плитку Нармера, где аналогичным образом изображенные враги прямо названы жителями Дельты.

⁵¹ H. W. Müller. Ein neues Fragment einer Reliefgeschmückten Schminkpalette aus Abydos. AZ, 84, 1959, стр. 68—70, табл. III, A—B; I. R. Harris. A New Fragment of the Battlefield Palette. JEA, 46, 1960, стр. 104; W. C. Hayes. A Fragment of a Prehistoric Egyptian Victory Monument. Bull. MMA, XXXIV, 2, 1939, стр. 48—49; W. C. Hayes. Manche en ivoire gravé prédynastique au Metropolitan Museum. CdE, XXII, 1947, стр. 220—222.

⁵² См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 105.

⁵³ См. сводку этих изображений: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 591. По мнению одних исследователей, это крепости ливийцев, по мнению других, здесь изображена победа царя Юга Египта Скор-

пиона над Севером и Ливией, см. S. Schott. Hieroglyphen. Untersuchungen zum Ursprung der Schrift. „Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse“. Jahrgang 1950, № 24. Wiesbaden, 1951.

⁵⁴ См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 105.

⁵⁵ Каирский музей, № 14716, выс. 64 см, из Иераконполя (J. E. Quibell, ук. соч., т. I, табл. XXIX). Издавалась неоднократно, см. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 103—104; H. Senk. Remarques sur la palette de Narmer. CdE, XXVII, 1952, стр. 23—30; P. Kaplony. Zu den beiden Harpunenzeichen der Narmerpalette. AZ, 83, 1958, стр. 76—78. См. сводку мнений о Нармере и его идентичности с Менесом: E. Drioton et J. Vandier. L'Égypte. Paris, 1952, стр. 160—162; J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 595, а также Am. Hertz. Le nom de njswt de l'Horus Nar-Mer. „Revue de l'Égypte ancienne“, II, 3/4, стр. 128—129; W. Helck. Gab es einen König Menes? ZDMG, 103, 1953, стр. 354—359; G. Godron. A propos du nom royal. „Ann. du Serv.“, 49, 1949, стр. 217 (автор читает имя царя Мери[и]нар).

⁵⁶ См. сводку различных толкований: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 598.

⁵⁷ Там же; см. также: W. Helck. Untersuchungen zu den Beamtentiteln des Ägyptischen Alten Reiches. New York, 1954, стр. 15, сл.

⁵⁸ J. E. Quibell, ук. соч., т. I, табл. XXVI, A—B; табл. XXV; см. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 194.

⁵⁹ М. Э. Матъе. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии). ВДИ, 1956, № 3, стр. 7—28.

ГЛАВА II

¹ Планки, возможно, прикреплялись веревками; найденные в Абу Роаше деревянные планки от облицовки гробниц были присоединены к стенам с помощью веревок, продетых в отверстия на краях планок (P. Montet. Tombeaux de la I-ère et de la IV dynasties à Abou-Roash. „Kemi“, VII, 1938, стр. 16—17). Вережками были соединены и стенки найденного в Тархане саркофага, сделанные из

отдельных досок и воспроизводившие чередующиеся ниши и выступы (W. M. Fl. Petrie. Tarkhan, т. I. London, 1913, табл. IX; E. B. Smith. Egyptian Architecture as Cultural Expression. New York, 1938, стр. 47, табл. IX).

² E. B. Smith, ук. соч., табл. VII, 1.

³ Несмотря на столь убедительные данные о внешнем виде деревянных дворцов, некоторые исследователи все же выражают сомнения в том, что эти здания строились из дерева, считая, что материалом для них служил кирпич-сырец (G. Jéquier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. I. Paris, 1924, стр. 85). Это мнение основано на том обстоятельстве, что наружные стены кирпичных гробниц царей и виднейших вельмож I—II династий оформлены в виде чередующихся ниш и выступов и, несомненно, воспроизводят общие черты декорировки дворцовых фасадов (см. ниже). В подтверждение указывают на то, что и в Месопотамии искони постройки возводились из глины и также снаружи были оформлены выступами и нишами. При этом встречаются, как обычно, и высказывания о том, что эта строительная техника была якобы заимствована Египтом из Месопотамии (например, H. Frankfort. The Birth of Civilisation in the Near East. London, 1951). Однако это сходство только кажущееся, на самом деле здесь налицо характерные отличия; к тому же приемы сооружения кирпичных построек в Египте и в Месопотамии были настолько разные, что ни о каком заимствовании не может быть и речи (H. Balcz. Die altaegyptische Wandgliederung. MDAIK, I, 1930, стр. 38—92). Имеются веские доказательства в пользу того, что и в Месопотамии первоначально постройки были из тростника и небольших кусочков дерева (W. Andrae. Das Gotteshaus und die Urformen des Baus in Alten Orient. Berlin, 1930). В то же время ряд фактов говорит в пользу предположения о строительстве ранних египетских дворцов из дерева. Помимо уже сказанного, надо принять во внимание широкое применение дерева для декорировки царских гробниц I—II династий: стены их подземных помещений часто имели деревянную обшивку, деревянные бревна в большинстве случаев составляли основу перекрытия. Культовые ниши надземной части гробниц были или облицованы деревом, или выкрашены красной краской, условно передающей дерево в египетских

росписях. Красным были окрашены и изображения „дверей“ в нишах вокруг погребальной камеры Джета в Абидосе (W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs of the Earliest Dynasties, т. I. London, 1900, табл. XIII).

⁴ Они сначала считались крепостями, но Э. Болдвин Смит показал, что это дворцы (E. B. Smith, ук. соч., стр. 40). Он отметил, что способ кладки кирпичей иной, чем в настоящих кирпичных постройках (там же, табл. VI, 5), и что здесь имеется подражание деревянному зодчеству.

⁵ Мнение, по которому подземные помещения абидосских кенотафов в какой-то мере воспроизводили расположение комнат во дворцах I—II династий, вряд ли правильно, так как в планировке этих помещений нет ничего общего с тем, что показали раскопки дворцов в Абидосе и Иераконполе.

⁶ Существует предположение, что на облике святилищ Севера и Юга отразились те особые типы хижин, которые некогда служили не только молевыми, но и жилищами предводителей племенных объединений и назывались „пер-ур“ („дом великий“) на Юге и „пер-ну“ или „пер-несер“ („дом огня“) на Севере (K. Sethe. Die Namen von Ober-und Unterägypten und die Bezeichnungen für Nord und Süd. AZ, 44, 1907—08, стр. 17; J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. II. Paris, 1954, стр. 556 H. Ricke. Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des Alten Reiches. Zürich, 1944). Поскольку изображения древнейших культовых построек достаточно схематичны, о их конструкции и материале высказываются различные мнения, далеко не всегда убедительные. См. сводку основных высказываний: J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 556, сл. Из приведенных разногласий следует указать два: Рикке (H. Ricke, ук. соч., стр. 35) считает, что северное святилище строилось из кирпича, а южное из тростника. Он объясняет это тем, что жители Дельты якобы гораздо раньше перешли к оседлой жизни земледельцев, чем обитатели Верхнего Египта, вынужденные, вследствие отсутствия достаточного количества орошаемой земли, дольше вести кочевнический образ жизни; поэтому южные святилища „пер-ур“ имели вид шалаша и строились из тростника. Однако, как указывает Ж. Лауэр (J. Ph. Lauer. Etudes complémentaires sur les monuments du roi Zoser à Saqqara. Réponse à Herbert Ricke. „Ann. du

Serv., Cahier 9, 1948), перекрытия северных святилищ можно рассматривать как тростниковые. Далее, Рикке считает (H. Ricke, ук. соч., стр. 21, сл.), что рассмотренный выше фасад дворца типа „серех“ относится к южному святилищу — „пер-ур“. Лауэр правильно возражает и против этого (J. Ph. Laueг, ук. соч., стр. 7), убедительно показывая, что самая конструкция обоих сооружений настолько различна, что их нельзя считать идентичными. Кроме того, позволительно спросить Рикке, каким образом мог сложиться у кочевников столь сложный тип здания? Рикке неправ в самом подходе к данному вопросу: он не принимает во внимание ни различий исторических этапов развития общества, ни фактических данных. Как мы уже видели, раскопки показали наличие вдоль всего Южного Египта древнейших поселений еще с неолитического периода, следовательно, говорить о кочевничестве обитателей Юга к моменту сложения классового общества не приходится. Ю. Беккерат правильно указывает, что население и на севере, в Дельте, и южнее, в долине Нила, еще в древнейшие времена занималось земледелием, но в то время как на территории долины земледельцы постоянно подвергались набегам племен, кочевавших в близлежащих степях, обитатели Дельты были более защищены от этих набегов внешними рукавами Нила (J. von Beckerath. Tanis und Theben. Glückstadt — Hamburg — New York, 1951, стр. 12). Как известно, уже от времени I династии имеются данные о большом развитии скотоводства именно в Дельте („Всемирная история“, т. I. М., 1955, стр. 150), которое здесь развивалось в течение всей истории Египта благодаря наличию пастбищ; долина же Нила всегда оставалась преимущественно земледельческой. Не удивительно, что „теории“ о разделении египтян на земледельцев-северян и скотоводов-кочевников на Юге, встретили ряд возражений (см. прим. 14).

⁷ Грдзелов правильно сопоставляет с подобными святилищами следующие строки из „Текстов пирамид“: „Гор воздвиг над тобой свой шатер, Сет протянул свои своды из тростника“ („Тексты пирамид“, § 2100; В. Grdseloff. Notes d'épigraphie archaïque. „Ann. du Serv.“, 44, 1944, стр. 279—282).

⁸ См., например, L. Frobenius. Kulturgeschichte Afrikas. Zürich, 1933, табл. 151.

⁹ W. B. Emery. Excavating the Prototype of the Pyramids. ILN, May 15, 1954, стр. 803, рис. 5.

¹⁰ У Аха сохранились остатки красной с синим цинковки.

¹¹ Исключением является кисть руки, обнаруженная в кенотафе Джера. Она была найдена в отверстии стены, проломленной грабителями при выходе из подземной части кенотафа; кисть была завернута в кусок ткани, причем на ней были надеты пять ценных браслетов (W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, стр. 16—18, табл. I). Никаких доказательств в пользу того, что эта рука принадлежала мумии самого Джера и что, следовательно, он был погребен в данной „гробнице“, нет, тем более что Питри вообще считал, что рука была женская; в таком случае она могла принадлежать женщине, погребенной в одной из небольших гробниц, устроенных около главного помещения — царского кенотафа. Уже находка большой мастабы в Нагаде, приписывавшейся сначала Менесу, вызвала у некоторых исследователей сомнения в том, что его абидосская гробница была подлинным местом погребения; возникло предположение, что в Абидосе были лишь кенотафы. Такие кенотафы, известные от более поздних периодов, устраивали в различных ритуальных целях (вопрос о кенотафах фараонов освещен в работе Н. М. Постовской „О царских кенотафах древнего Египта (кенотафы и хеб-сед)“. ВДИ, 1957, № 3, стр. 122—144). Б. А. Тураев считал, что все абидосские „гробницы“ были кенотафами, которые строились в Абидосе, древнейшем месте почитания бога смерти Хентиаментиу, с целью совершения заупокойного царского культа вблизи храма этого божества (Б. А. Тураев. История Древнего Востока, т. I. Спб., 1913, стр. 169—170). Однако такое определение абидосских „гробниц“ не было принято, и вопрос о их назначении не получал дальнейшего разрешения, пока У. Эмери не открыл в Саккаре гробницу Аха, оказавшуюся подлинным погребением этого царя. Эмери уже тогда предположил, что настоящее кладбище царей Раннего царства находилось в Саккаре, а в Абидосе сооружались кенотафы тех же царей. Это мнение Эмери получило убедительное подкрепление в процессе его дальнейших раскопок, когда ему удалось найти в Саккаре еще ряд несомненных гробниц фараонов I династии (W. B. Emery. Great Tombs of the First Dynasty, т. II. Cairo, 1954, стр. 4;

Н. М. Постовская. Абидос и Мемфис (К определению памятников I династии). ВДИ, 1959, № 3, стр. 103, сл.).

¹² Н. М. Постовская. Египет при I династии в свете новых археологических открытий. ВДИ, 1948, № 4, стр. 172—177.

¹³ W. B. Emery. *Great Tombs...*, т. II, стр. 3. В пользу того, что кенотафами были именно абидосские царские „гробницы“ Раннего царства, говорит и тот факт, что именно в Абидосе были обнаружены несомненные кенотафы фараонов Среднего и Нового царств и небольшие подобия гробниц частных лиц. Хотя эти более поздние сооружения связывались с культом бога Осириса (см. об этом: Н. М. Постовская. О царских кенотафах., стр. 122), однако вполне возможно, что и расцвет культа Осириса в Абидосе, и обычай ставить здесь кенотафы были обусловлены наличием в данном центре кенотафов древнейших царей.

¹⁴ Некоторые авторы пытались объяснить появление двух гробниц для одного и того же царя пережитком того времени, когда Египет был еще разделен на два государственных объединения, Северное и Южное. Сторонники этой гипотезы считали, что и после объединения страны северные гробницы (подлинные) служили местом погребения царя как правителя Севера, а южные (кенотафы) — как правителя Юга (H. Rieke, ук. соч., стр. 12—13, 64; S. Schott. *Bemerkungen zum ägyptischen Pyramidenkult. „Beiträge zur ägyptische Baukunst und Altertumskunde“*, 5, 1950, стр. 142—145, 156—157; W. C. Hayes. *The Scepter of Egypt. A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in the Metropolitan Museum of Art*, т. I. New York, 1953, стр. 34). При этом пытались даже объяснить некоторые различия в устройстве саккарских мастаб и абидосских кенотафов сохранением специфических особенностей структуры гробниц „оседлого“ на Севере и „кочевого“ на Юге населения. Авторы такой гипотезы воздвигают ее в связи с совершенно неправильной оценкой „северян“ как земледельцев и „южан“ как скотоводов чуть не с додинастических времен (см. критику этих взглядов в прим. 6). Не удивительно, что против этого высказаны серьезные возражения. (См. J. Leclant. *Fouilles et travaux en Egypte*, 1955—1957. „*Orientalia*“, 27, № 1, 1958, стр. 86, прим. 2; J. Leclant. Рецензия на E. Otto.

Ägypten. Stuttgart, 1953. OLZ 1954, кол. 410; J. Spiegel. *Das Werden der altägyptischen Hochkultur*. Heidelberg (1953). OLZ, 1956, кол. 120). Таким образом, гипотеза о происхождении двух царских гробниц из погребений правителей Севера и Юга ничем в сущности не аргументирована (см.: Н. М. Постовская. О царских кенотафах., стр. 141), а против нее говорит прежде всего то обстоятельство, что мастабы в Саккаре появились именно как гробницы царей объединенного Египта: до них царских гробниц здесь не было, а усыпальницы царей Севера находились, по всем данным, в главном центре этого объединения — городе Буто. Самый факт появления царского некрополя I династии в Саккаре стоял в связи с основанием новой столицы единого Египта — Мемфиса. Поэтому нет никаких причин объяснять наличие у одного царя двух гробниц как пережиток погребения правителей Юга и Севера. К тому же мы видели, что в Нагаде, то есть южнее Абидоса, была найдена мастаба I династии, совершенно аналогичная царским мастабам в Саккаре. Вернее объяснить разницу в оформлении гробниц в Саккаре и кенотафов в Абидосе различием их назначения, которое могло отражаться и в обрядах, и в устройстве самих памятников.

¹⁵ Н. М. Постовская. О царских кенотафах., стр. 143; М. Э. Матвеев. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии). ВДИ, 1956, № 3, стр. 7—28.

¹⁶ W. B. Emery. *An Egyptian Queen's Tomb of 5000 Years ago*. ILN, June 2, 1956, стр. 646—648.

¹⁷ См. сводку материалов по абидосским царским стелам: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 724—731, 747.

¹⁸ Сопоставление со стелами, найденными около пирамиды Снофру в Медуме (A. Rowe. *Excavations at Meydûm*, 1929—1930. „*University of Pennsylvania. Museum Journal*“, XXII, № 1, 1931), перед пирамидой Джосера (J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 741, прим. 3) и около усыпальницы Шепсескафанха (G. A. Reisner. *The Position of Early Grave Stelae*. „*Griffith Studies*“. London, 1932, стр. 328, табл. 51) подтверждает эти догадки и позволяет считать, что и в Абидосе стелы стояли по две при входе в архитектурный комплекс каждого кенотафа.

¹⁹ Как около абидосских кенотафов, так и около усыпальниц царей I династии в Саккаре были открыты маленькие гробницы. Иногда они устраивались наряду с кладовыми в самой толще кенотафа

или мастабы. В них найдены скелеты не только мужчин и женщин, но и карликов и даже собак (W. M. Fl. Petrie. *The Royal Tombs.*, т. I, стр. 13, 17, табл. XXXI, XXXV, 36—37, XXXII, 7—12). Захоронения в таких гробницах производились одновременно, что особенно хорошо видно на примере аби-досского кенотафа фараона Ка: вследствие того, что кирпич, употребленный для сооружения вспомога-тельного помещения кенотафа, был плохо просушен, стены этих помещений осели и частично обвалились. В частности, стена, отделявшая кладовую кенотафа от устроенных вдоль нее маленьких гробниц №№ 2 и 5, треснула у основания и повредила сосуды в гробнице карлика, № 5, и деревянный ларец в гробнице № 2 (там же, т. I, стр. 14). Отсюда ясно, что вещи во всех этих погребениях были поставлены одновременно, вскоре после постройки стены, прежде чем она просохла, и что, следовательно, все погребенные были похоронены тогда же. Помимо таких погребений, вокруг аби-досских кенотафов параллельными рядами были расположены небольшие гробницы из кирпича-сырца со стенами, обмазанными илом, и с песчаным полом, также часто покрытым илом (там же, стр. 8), в Саккаре же их нет. Вопрос о том, кто был погребен в этих маленьких гробницах, неясен (см. об этом подробнее в статье Н. М. П о с т о в с к о й „Абидос и Мемфис“, стр. 118, сл.). К тому же в большинстве случаев костных останков здесь не было найдено. Обнаруженные при раскопках стелы с указанием имен и званий не дают исчерпывающего ответа; однако показательно, что если надписи стел, в которых упоминаются карлики, рабы, собаки, в ряде случаев соответствуют находимым тут же скелетам, то стелы с именами и званиями высокопоставленных лиц, по-видимому, относятся к таким гробницам, где никаких останков нет. Нам представляется правильным мнение Н. М. Постовской, которая считает, что, с одной стороны, были одно-временные захоронения слуг и собак, убитых при ложных погребениях царей в Абидосе и при подлинных погребениях в Саккаре, а с другой стороны, и ложные погребения лиц высокопоставленных, на-пример жреца Сабефа (W. M. Fl. Petrie. *The Royal Tombs.*, т. I, стр. 44, табл. XXX, XXXIV, 48); при таком объяснении становится вполне понятным, что последние случаи имели место только в Абидосе.

²⁰ G. A. Re i s n e r. *The Development of the Egyp-*

tian Tomb down the Accession of Cheops. Cambridge, 1936, рис. 9; J. V a n d i e r, ук. соч., т. I, стр. 190, сл.

²¹ У мастабы I в Абу Роаше (P. Montet, ук. соч., стр. 16, табл. II, VIII).

²² Мастабы I, III, V (P. Montet, ук. соч. стр. 16—17). Интересно отметить, что на наружной сырцовой стене одного из дворцов Абидоса была наложена красной краской полоса, явно имитирующая дерево (E. B. S m i t h, ук. соч., стр. 40).

²³ Следует иметь в виду, что указанное разви-тие обеих частей мастабы происходило различно. Были и большие мастабы с нишами и выступами по всем наружным стенам, у которых подземная часть состояла из одного большого помещения, как, например, у мастабы № 2038 в Тархане (W. M. Fl. Petrie. *Tarkhan*, т. II, стр. 4).

²⁴ Например, в богатых гробницах Хелуана (Z a k i S a a d. *The Royal Excavations at Saqqara and Helwan* (1941—1945). „Ann. du Serv.“, Cahier 3, 1947, стр. 163—164, табл. LXXIX, XL).

²⁵ G. A. Re i s n e r and A. C. M a c e. *The Early Dynastic Cemeteries of Naga-ed-Dêr*, т. II. Leipzig, 1909, стр. 10.

²⁶ См. J. V a n d i e r, ук. соч., т. I, стр. 694, 703. Если раньше, когда труп лежал головой к югу, ниши устраивались в южной части западной стены, то теперь, поскольку тело, обращенное лицом к востоку, должно было лежать головой к северу, ниши соответственно делали в северной части восточной стены.

²⁷ Высказывавшееся раньше мнение о появлении подобных перемен значительно позднее (G. A. Re i s n e r and A. C. M a c e, ук. соч., т. II, стр. 31, сл.; J. V a n d i e r, ук. соч., т. I, стр. 681) объясняется как тем, что тогда не были еще известны многие некрополи, так и учетом лишь расположения костяков, в то время как необходимо в равной мере принимать во внимание и расположение культовых ниш в тех гробницах, где костяки не сохранились, поскольку место ниши всегда соответствовало поло-жению костяка.

²⁸ H. J u n k e r. *Bericht über die Grabungen des Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien auf dem Friedhof in Turah.* Vienne, 1913, стр. 27; P. Montet, ук. соч., стр. 28.

²⁹ См., например, большую мастабу № 2038 в Тархане. Если в большой мастабе была погребена супружеская чета, обе жертвенные ниши устраива-

лись в восточной стене и притом соответственно месту погребения каждого супруга в мастабе. Это наблюдается еще со времени I династии (например, мастаба Q. S. 2105 времени Джера. J. E. Quibell. *Archaic Mastabas. Le Caire, 1923*, рис. 52, стр. 249, рис. 129). Если же все наружные стены большой мастабы были декорированы выступами и нишами, как культовая оформлялась одна из ниш восточной стороны.

³⁰ Различная ориентация трупов сохраняется изредка на отдаленных некрополях даже в Древнем царстве.

³¹ G. A. Reisner and A. C. Mace, ук. соч., т. II, стр. 41, рис. 71.

³² Тайник храма в Иераконполе был заполнен, по-видимому, во второй половине правления II династии, при царе Перийебсене, однако в нем были найдены не только памятники времени II династии, но и предшествующих лет, в том числе такие знаменитые вещи, как плита и булава Нармера и булава Скорпиона. Понятно поэтому, что не все вещи, обнаруженные в тайнике, могут быть датированы с одинаковой точностью. Если даты некоторых определяются надписями с именами царей, а даты других — по стилистической близости с первыми, то относительно времени возникновения некоторых памятников приходится говорить с известной осторожностью.

³³ М. Э. Матъе. К проблеме изучения „Текстов пирамид“. ВДИ, 1958, № 4, стр. 14—35.

³⁴ Музей Филадельфийского университета, квартал, из Иераконполя (J. E. Quibell. *Hierakonpolis*, т. I. London, 1900, табл. III).

³⁵ М. Э. Матъе. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956, стр. 136—137.

³⁶ W. M. Petrie. *The Royal Tombs...*, т. II, табл. XII, 2. Питри думал, что это часть мужской статуи (там же, стр. 28), однако Смир считает, что статуя изображала женщину (W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1949*, стр. 9), так как бусы ожерелья не такие, какие встречаются на фигурах мужчин, и цвет самой статуи сливочно-желтый, то есть близкий по цвету к условной расцветке женских тел на памятниках египетского искусства. Как мы увидим дальше, для передачи тел женщин на скульптурах, рельефах и стенных росписях приме-

нялся желтый цвет, тогда как тела мужчин обычно окрашивались кирпично-коричневым.

³⁷ W. M. Fl. Petrie. *The Royal Tombs...*, т. II, табл. XL, 92; табл. XLIV, 26.

³⁸ W. S. Smith. *Early Dynastic Egyptian Mask. "Bulletin Museum of Fine Arts"*, LVIII. Boston, 1960, стр. 96—97.

³⁹ G. Steindorff. *Eine Statue der Frühzeit. AZ*, 56, 1920, стр. 96. По мнению Смита, — из близлежащего кладбища Саккары (W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture...*, стр. 9).

⁴⁰ По данным летописей, была медная статуя Хасехемуи (K. Sethe. *Hitherto Unnoticed Evidence Regarding Copper Works of Art of the Oldest Period of Egyptian History. JEA*, I, 1914, стр. 233—236). Небольшая медная статуэтка мужчины была найдена в Абидосе (W. M. Fl. Petrie. *Abydos*, т. II. London, 1903, табл. V, 4), где была найдена и медная фигурка слуги с подносом на голове (там же, табл. V, 35).

⁴¹ Базальт (W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture...*, табл. I, b).

⁴² Красный гранит (L. Borchardt. *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten in Museum von Kairo*, т. I. Berlin, 1911, № 1, стр. 1, табл. I).

⁴³ Издавшая памятник М. Мэррей приписывает его даже Скорпиону (M. A. Murray. *An Early Sed-Festival. "Ancient Egypt"*, 1932, № 4, стр. 70—72).

⁴⁴ G. Steindorff, ук. соч., стр. 96—98, табл. VII.

⁴⁵ Каирский музей; известняк (J. E. Quibell. *Hierakonpolis*, т. II. London, 1902, табл. I).

⁴⁶ Ch. Boreux. *Guide-Catalogue Sommaire. Musée National du Louvre. Département des Antiquités Egyptiennes*, т. II. Paris, 1932, стр. 620, табл. LXXX.

⁴⁷ W. M. Fl. Petrie. *Abydos*, т. II, табл. II, 4.

⁴⁸ J. E. Quibell. *Hierakonpolis*, т. I, табл. V.

⁴⁹ Мнение С. Глэнвилля (S. R. Glanville. *An Archaic Statuette from Abydos. JEA*, XVII, 1931, стр. 65—66), что поза передает не старого, а быстро идущего человека, представляется неубедительным.

⁵⁰ W. Spiegelberg. *Ein neues Denkmal aus der Frühzeit der ägyptischen Kunst. AZ*, 35, 1897, стр. 7—11.

⁵¹ J. E. Quibell. *Hierakonpolis*, т. II, табл. LVIII.

⁵² Например, сцены на табличке Джера из гробницы Хемака (W. Emery. The Tomb of Hemaka, Cairo, 1938, стр. 35—39, рис. 8, табл. 17—18).

⁵³ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. I, табл. XIV, 7—9; т. II, табл. VII.

⁵⁴ Там же, т. II, табл. XV, 108. Ср. фрагмент таблички из Абидоса (там же, т. I, табл. XXXII, 39; W. Emery. The Tomb of Hemaka, табл. 12).

⁵⁵ При вращении палочки между ладонями диск тоже вращался и падал в ларец, на котором должны были находиться какие-то отметки для игры. Поскольку дно не сохранилось, судить об этом трудно, равно как и о том, были ли диски вообще игрой.

⁵⁶ Zaki Saad. Excavations at Saqqara., стр. 163—164, табл. XXIX—LXXXII.

⁵⁷ На это обстоятельство обратил внимание Дриотон в своем предисловии к работе: Zaki Saad. Ceiling Stelae in Second Dynasty Tombs from the Excavations at Helwan. „Ann. du Serv.“, Cahier 21, 1957. Это подтверждается и стелой царевны Сехефнефер из Саккары. (J. E. Quibell. Archaic Mastabas., табл. XXVI—XXVII).

⁵⁸ A. Scharff. Eine archaische Grabplatte des Berliner Museums und die Entwicklung der Grabplatten im frühen Alten Reich. „Griffith Studies“, 1932, стр. 356.

⁵⁹ Zaki Saad. Ceiling Stelae., рис. 7—12, 14.

⁶⁰ Стела Упка и анонимная стела из Саккары (J. E. Quibell. Archaic Mastabas., табл. XXVII, 1—2; Zaki Saad. Ceiling Stelae., табл. XXV, XXVII, XXIX, XIX, XXVII, рис. 29; табл. XXX, рис. 24).

⁶¹ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. I, табл. XXXI—XXXVI; т. II, табл. XXVI—XXX; Extra Plates: табл. XXIX, А, Б; XXX, А. Ср. со стелами, изданными там же, т. I, табл. XXI, 47.

⁶² Там же, т. I, табл. XXX.

⁶³ Отличия абидосских стел вызвали высказывания ряда исследователей, не дающих правильного решения вопроса. Две основные точки зрения по данному вопросу сводятся либо к попытке установить преемственную связь между стелами Абидоса и северных некрополей (H. Junker. Giza, т. I. Wien, 1929, стр. 24, сл.; т. II, 1934, стр. 4, сл.), либо к отрицанию не только наличия такой преемственности, но и культового значения абидосских стел вообще (A. Scharff. Eine archaische Grab-

platte., стр. 353). См. сводку материалов по этой проблеме: J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 740, сл. Вандье, правильно не соглашаясь с Юнкером, не принимает и крайностей Шарфа и признает, что стелы в Абидосе имели и культовый характер. Однако выводы самого Вандье не могут быть полностью приняты, так как он не учитывал всего значения раскопок в Саккаре и, не считая абидосские памятники кенотафами, не задумывается о том, что причина различия в развитии стел Абидоса и Мемфиса кроется в разном назначении памятников обоих некрополей.

⁶⁴ Косяк со сценой хеб-седа Хасехемун из Иераконполя (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., стр. 131).

⁶⁵ Косяк времени Хасехемун из Иераконполя (J. E. Quibell. Hierakonpolis, т. I, табл. II; R. Engelbach. A Foundation Scene of the Second Dynasty. JEA, XX, 1934, стр. 183—184, табл. XXIV), два фрагмента из храма Хатор в Гебелейне — один в Каирском музее (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., табл. 30), второй (неизданный) в Туринском музее (там же, стр. 137).

⁶⁶ Ашмолеанский музей (J. E. Quibell. Hierakonpolis, т. I, табл. XL; H. Junker. Die Feinde auf dem Sockel der Chaseschem und die Darstellung von geopfertem Tieren. „Aegyptologische Studien“, 1955).

⁶⁷ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. XLVIII, 88; табл. XLIX, 129. См. реконструкцию такого сосуда: E. M. Burgess and A. J. Arkell. The Reconstruction of the Hathor Bowl. JEA, 44, 1958, стр. 6—11, табл. VIII—IX.

⁶⁸ W. Emery. An Egyptian Queen's Tomb., стр. 648, рис. 7.

⁶⁹ Zaki Saad. Excavations at Saqqara., табл. LXXXV, XCI; W. Emery. An Egyptian Queen's Tomb., стр. 648, рис. 8.

⁷⁰ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. IX.

⁷¹ E. Amelineau. Les nouvelles fouilles d'Abydos. 1895—1896. Paris, 1899, табл. XXVII, XLIII; W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. IX, 12.

⁷² W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. VI, 27.

⁷³ W. Emery. Great Tombs of the First Dynasty, т. I. Cairo, 1949, табл. 40 А, В.

⁷⁴ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., табл. 11.

⁷⁵ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. V, 12; т. I, табл. XXXVIII, 1; W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., стр. 12.

⁷⁶ W. M. Fl. Petrie. Lahun II. London, 1923, табл. XLIV; G. Brunton. Qau and Badari, т. I. London, 1927, табл. XVIII.

⁷⁷ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. I.

⁷⁸ G. A. Reisner and A. C. Mace, ук. соч., т. I, стр. 5—9, табл. VI, 2—3.

⁷⁹ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, стр. 13, табл. IX, 1.

⁸⁰ См. такой же прибор из кенотафа Хасехемуи (W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. IX, 13—14); о появлении их только в конце II династии см. предисловие Дриотона к работе Zaki Saad. Ceiling Stelae... (стр. XIV).

⁸¹ Например, маленький столик (W. M. Fl. Petrie. Tarkhan, т. I, табл. XII, 7).

⁸² G. A. Reisner and A. C. Mace, ук. соч., т. I, стр. 41; W. M. Fl. Petrie. Tarkhan, т. I, табл. I, 10; W. Emery. The Tomb of Hemaka, табл. 23.

⁸³ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, табл. XLI, 61, 62, 69.

⁸⁴ Там же, табл. XXXII, 35.

⁸⁵ Там же, т. I, табл. XII, 8—9; т. II, табл. XXIV, XXVI—XLI. В Тархане были найдены ножки, еще укрепленные в кроватях (W. M. Fl. Petrie. Tarkhan, т. I, табл. VIII—IX). На ножках в виде копыт имеются рельефные круги, число которых постепенно уменьшается до времени Удиму, а потом они совсем исчезают; ножки мебели из гробницы Хер-Нейт в Саккаре имеют тринадцать кругов. Подобное оформление мебели было связано с представлением о мощности быка. Как показывают некоторые скульптуры фараонов, а также сохранившиеся от поздних периодов образцы дворцовой мебели, боковые стороны царских кроватей и кресел часто целиком воспроизводили фигуры наиболее могучих зверей, чаще всего львов; такие фигуры как бы охраняли царя.

⁸⁶ H. Junker. Bericht über die Grabungen., рис. 50.

⁸⁷ W. M. Fl. Petrie. The Royal Tombs., т. II, стр. 36, табл. XXXVIII, 52.

⁸⁸ Там же, т. II, стр. 36, табл. XIV, 35.

⁸⁹ В летописи сохранилось указание, что в конце II династии было построено святилище из камня (H. Schäfer. Ein Bruchstück altägyptischen Annalen. Berlin, 1902, стр. 26).

ГЛАВА III

¹ Смс (E. B. Smith. Egyptian Architecture as Cultural Expression. New York — London, 1938, стр. 65) указывает на совершенно такие же ряды на каменном саркофаге из Дашура (табл. IX, 3); см. также: W. M. Fl. Petrie. Lahun II. London, 1923, табл. XXIII.

² C. M. Firth. Excavations of the Service des Antiquités at Saqqara. Novembre 1926 — avril 1927 „Ann. du Serv.“, 27, 1927, стр. 105—111.

³ Выс. 30 см, шир. 13 см (J. Ph. Lauer. La pyramide à degrés, т. I. Le Caire, 1936, рис. 17, табл. XXXVI; E. B. Smith, ук. соч., табл. XIV, 4).

⁴ М. Э. Матъе. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии). ВДИ, 1956, № 3, стр. 7—28.

⁵ J. Ph. Lauer, ук. соч., стр. 144, табл. XCIX.

⁶ J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. I. Paris, 1952, стр. 924; Джосер, его жена и двое детей (может быть, царевны Хетеп-хер-небт и Инткас).

⁷ J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 609; J. Ph. Lauer. Etudes complémentaires sur les monuments du roi Zoser à Saqqara. Réponse à Herbert Ricke. „Ann. du Serv.“, Cahier 9, 1948, рис. 10.

⁸ J. Vandier, ук. соч. т. I, стр. 929.

⁹ J. Ph. Lauer. Fouilles du Service des Antiquités à Saqqarah (pyramide à degrés). Decembre 1935 — Mai 1936. „Ann. du Serv.“, 36, 1936, стр. 25; J. Ph. Lauer. Note sur divers travaux effectués à Saqqarah en 1936 et 1937. „Ann. du Serv.“, 37, 1937, стр. 103.

¹⁰ E. B. Smith, ук. соч., стр. 53.

¹¹ Смс (там же, стр. 79) сопоставляет этот коридор с проходом из нижнего в верхний храм.

¹² J. Vandier, ук. соч., т. I, стр. 939; Смс (E. B. Smith, ук. соч., стр. 79) считает, что двор „Р“ был, возможно, предназначен для жертвоприношений.

¹³ На стене, окружавшей пирамиду, найдена надпись с именем везира Ихмотепа. Гопейм (Z. Goepfert, *Die Verschollene Pyramide*. Wiesbaden, 1955, стр. 159, 162) и другие исследователи считают, что это имя знаменитого зодчего.

¹⁴ J. Ph. Lauer. *L'importance des récentes découvertes. L'ensemble funéraire de l'Horus Sekhem-Khet à Saqqarah. „Les grandes découvertes archéologiques de 1954“*. Le Caire, 1955, стр. 81—91.

¹⁵ Рикке предполагал вначале, что в четырех из этих ниш должны были стоять четыре каноны, а в двух последних — красная и белая короны царя. Как и следовало ожидать, раскопки показали всю несостоятельность такого предположения. См. общую критику теорий Рикке и Шотта в ст.: М. Э. Матъе. К проблеме изучения „Текстов пирамид“. ВДИ, 1958, № 4, стр. 14—35.

¹⁶ Ch. Maistre. *Les dates des pyramides de Snofrou*. BFAO, 35, 1935, стр. 89—98; Н. М. Иостовская. Абидос и Мемфис. ВДИ, 1959, № 3, стр. 103—129.

¹⁷ А. С. Норов. Путешествие по Египту и Нубии, ч. I. СПб., 1883, стр. 200—201, 205.

¹⁸ Aboü Bakr. *Les nouvelles découvertes de la nécropole de Guizeh. „Les grandes découvertes archéologiques de 1954“*. Le Caire, 1955, стр. 32—36; Zaki Nour. *La découverte des nouveaux bateaux près des pyramides de Guizeh. „Les grandes découvertes archéologiques de 1954“*. Le Caire, 1955, стр. 37—41.

¹⁹ Chr. Desroches-Noblecourt. *Les tombes à niches orientées. „Miscellanea Gregoriana“*, 1941, стр. 63—72; J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 258.

²⁰ Таковы, например, мастабы: сына Хеопса, Хуфхуфа, № 7140 (G. A. Reisner. *A History of the Giza Necropolis*, т. I. London, 1942, стр. 205—206, рис. 114); сына Хеопса, Джедефгора, с женой, № 7120 (там же, стр. 205, рис. 113); царевича Хенибка, № 2130 (там же, стр. 203—204, рис. 112); царевича Казмхета, № 1223 (там же, стр. 203—204, рис. 111).

²¹ Там же, стр. 219—247.

²² Например, в гробницах: царицы Рехатра, дочери Хефрена (G. A. Reisner, ук. соч., стр. 227—228, рис. 133); царевича Хевинера, сына Микерина и Ха-

мерпернебти II (там же, стр. 226—227, рис. 132); царицны Хеметра (там же, стр. 228—229, рис. 134).

²³ Гробница царицы Бунефер (G. A. Reisner, ук. соч., стр. 230, рис. 135).

²⁴ H. Junker. *Giza*, т. I. Wien, 1929. Рейснер указывает на сходство планов молелен в частных мастабах и пирамидных храмов цариц, однако на самом деле надо исходить из сходства и тех и других с планами пирамидных храмов фараонов (J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 272).

²⁵ G. A. Reisner, ук. соч., стр. 382—383.

²⁶ F. W. Bissing. *Die Mastaba des Gem-nikar*, т. I—II. Berlin, 1905—1911; C. M. Firth and B. Gunn. *Teti Pyramid Cemeteries*, т. I—II. Le Caire, 1926; B. Porter and R. Moss. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, т. III. Oxford, 1931, стр. 135—138.

²⁷ Мастабы: Сенеджемиба-Инти (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 34—36); Птахшесета (там же, стр. 78—79); Ти (G. Steindorff. *Das Grab des Ti*. Leipzig, 1913; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 114, 116—121); Ахетхотена и Птаххотена II (N. G. Davies. *The Mastaba of Ptahhetep and Akhetetep at Saqqarah*, т. 1—2. London, 1900—1901; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 156, 160—161, 163); Мерерука (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 136, 140—143).

²⁸ Неджеманх (М. Э. Матъе. Роль личности художника в искусстве древнего Египта. ТОВЭ, IV, 1947, № 5); Хабаусекер (там же, № 6); Хепхеп (там же, № 7); Мериб (там же, № 8).

²⁹ Нефермаат, внук Снофру (там же, № 11).

³⁰ Мериб, сын Хеопса (там же, № 10).

³¹ Дебхен (там же, № 12).

³² Инкаф (там же, № 15).

³³ Уашптах (там же, № 36).

³⁴ Нехебу (там же, № 33); Тети (там же, № 43). Надпись об экспедиции Нехебу и Тети в Вади Хаммамат см. K. Sethe. *Urkunden des Alten Reichs*, т. I. Leipzig, 1933, стр. 93—94.

³⁵ Сенеджемиб-Инти (М. Э. Матъе. Роль личности художника..., № 26); Сенеджемиб-Мехи (там же, № 27).

³⁶ Надпись Нехебу (D. Dufham. *The Biographical Inscription of Nakhebu* (in Boston and Cairo). JEA, 24, 1938, стр. 1, сл.).

³⁷ Н. Kees. Eine Familie kgl. Maurermeister aus dem Anfang der 6 Dynastie. WZKM. 54, 1957, стр. 91—100.

³⁸ Шесчеш (R. Paget and A. Pirie. В кн.: J. Quibell. Ramesseum. London, 1898, табл. XXXV); Рашесес (М. Э. Матье. Роль личности художника., № 24); Кемисет (там же, № 30); Неферсешемсешат (там же, № 41); Метенсу (там же, № 42); Иних (там же, № 44); Хепи (там же, № 45); Хенка (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV. Oxford, 1934, стр. 96); Месджер (J. Pirenne. Histoire des Institutions et du droit privé de l'Ancienne Egypte, т. III. Paris, 1935, стр. 481).

ГЛАВА IV

¹ L. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, т. I. Berlin, 1911, №№ 41, 42, 38, 40.

² Каирский музей, №№ 33034-5 (J. E. Quibell. Hierakonpolis, т. II. London, 1902, табл. L—LVI; W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1949, табл. 82—83). Головной убор был из другого материала, на переднике, вероятно, была позолота по штуку; также были выполнены ногти рук и ног. Маленькая фигурка, вероятно, изображала сына Пепи.

³ L. Borchardt, ук. соч., т. I, № 40.

⁴ W. S. Smith, ук. соч., стр. 33.

⁵ A. Fakhry. The Excavations of Snefru's monuments at Dashur. „Ann. du Serv.“, LII, 1954, стр. 588, табл. XVIII—XIX. В летописях сохранились сведения о сооружении статуй Снофру из меди и золота. Царь был изображен стоящим (K Sethe. Urkunden des Alten Reichs. I. Leipzig, 1933, стр. 236—237).

⁶ Статуи из нижнего пирамидного храма Хефрена (U. Hölscher. Das Grabdenkmal des Königs Chefren. Leipzig, 1912, стр. 91); фрагменты из восточного и западного некрополя в Гизе (W. S. Smith, ук. соч., стр. 33, табл. 12).

⁷ Хефрен и Бастет, Каирский музей, № 11 (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 11—12, табл. III); триады (G. A. Reisner. Mycerinus, the Temples of the Third Pyramid at Giza. Cambridge, 1931, стр. 38—43);

Микерин с женой, царицей Хамерернебти II, Бостонский музей, № 11738 (там же, табл. 55—60).

⁸ W. S. Hayes. The Scepter of Egypt, т. I. New York, 1951, рис. 67.

⁹ Например, статуэтка стоящей женщины с ребенком из мастабы Рахерка, музей в Лейпциге, № Д-37 (W. S. Smith, ук. соч., стр. 58, табл. 27 а—b); статуэтка сидящей женщины с ребенком на коленях, найденная замурованной в нише верхней части шахты в мастабе № G-1903, Метрополитэнский музей, № 26-1-132 (там же, стр. 70—71, табл. 27с).

¹⁰ Статуэтка Пепи I, Бруклинский музей, № 39. 121 (C. Alfred. Old Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1949, табл. 60, 1).

¹¹ Лувр, № E. 12627, кварцит, выс. 27 см. E. Chassinat. A propos d'une tête en grès rouge du roi Didoufri (IV dynastie) conservée au Musée du Louvre. „Monuments Piot“, 25, 1921/22, рис. 2).

¹² W. S. Smith, ук. соч., стр. 30—31, табл. 10.

¹³ М. Э. Матье. Тексты пирамид — заупокойный ритуал (о порядке чтения „Текстов пирамид“). ВДИ, 1947, № 4, стр. 47—48.

¹⁴ Каирский музей, № 36143, выс. 9 см (W. S. Smith, ук. соч., стр. 20, табл. I, 5b).

¹⁵ Каирский музей, № 35139, песчаник, выс. 19 см (W. S. Smith, ук. соч., стр. 31, сл., табл. II); Каирский музей, № 35138, песчаник, выс. 14 см (там же, стр. 32—33, табл. II); Лувр, № E. 12626, кварцит, выс. 28 см („Encyclopédie Photographique du Louvre“. Paris, 1935, табл. 10).

¹⁶ Рельеф Джосера из Гелиополя, Туринский музей (W. S. Smith, ук. соч., стр. 133, табл. 48).

¹⁷ Колоссальная статуя, Бостонский Музей изящных искусств, № 09. 204, алебастр, выс. 2,35 м (G. A. Reisner, ук. соч., табл. 12—15), см. также прим. 7 данной главы.

¹⁸ Каирский музей, № 40705, алебастр, выс. 34 см (G. A. Reisner, ук. соч., табл. 50—51).

¹⁹ Бостонский Музей изящных искусств, № 09. 203, алебастр, выс. 28,5 см.

²⁰ Рейснер предположил, что все статуи из храмов Хефрена и Микерина, равно как и скульптуры Джедсфра, можно разделить на две различные стилистические группы, которые он условно обозначает как работы скульптора А и скульптора В (G. A. Reisner, ук. соч., стр. 128—129). С этой гипотезой

Рейснера вряд ли можно согласиться, уже принимая во внимание большое количество скульптур, многие из которых делались к тому же одновременно, и поэтому очевидно, что их изготовляло несколько мастеров; далее, спорно и отнесение отдельных памятников к той или иной группе, как на это указывает и Вандье (J. Vandier. *Manuel d'archéologie égyptienne*, т. III. Paris, 1958, стр. 26, 28). Однако не все поправки Вандье нам кажутся удачными. Никак нельзя согласиться и с теми определениями творчества обоих мастеров, которые дают и Рейснер и Вандье: по мнению первого, для работ скульптора А характерно создание одного типа лица, которое затем повторяется во всех его произведениях, тогда как скульптор В был реалистом, стремившимся точно передать портретные черты. Вандье считает, что оба скульптора принадлежат к идеалистическому направлению (в противоположность реализму скульптора, создавшего портреты Джедефры), причем скульптор А отличается тем, что он творил суровые лица, а скульптор В — приветливые (J. Vandier, *ук. соч.*, т. III, стр. 28). Вопрос в целом, конечно, гораздо сложнее и нуждается в специальном исследовании оригиналов упомянутых статуй с привлечением современных им скульптур знати.

²¹ Статуи Сепы, №№ А.36 и А.37, известняк, выс. 1,59 м и 1,65 м. Статуя жены Неси, № А.38, известняк, выс. 1,52 м (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 16—18, табл. 4); статуя Неджеманха, черный гранит, выс. 75 см (там же, стр. 17, табл. 3е); имя, возможно, следует читать просто Анх (См. L. Keimer. *Pendeloques en forme d'insectes faisant partie de colliers égyptiens*. „Ann. du Serv.“, 31, 1931, стр. 174, сл.).

²² Статуя Беджмеса, красный гранит, выс. 66 см (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 16, табл. 3d).

²³ Диорит, выс. 83 см (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 16—17, табл. 3а).

²⁴ Гранит, выс. 47 см (H. Fehheimer. *Kleinplastik der Ägypten*. Berlin, 1922, табл. 6—7).

²⁵ Каирский музей, №№ 3 и 4, известняк, выс. 1,20 м (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 21—22, табл. 6с).

²⁶ Такое положение рук является переходным от архаической к ставшей классической, начиная с первой половины правления Хеопса, позы, при которой обе руки лежат на коленях, но только одна

сжата в кулак (См. J. Vandier, *ук. соч.*, т. III, стр. 64—66).

²⁷ Музей в Хильдесхайме, № 1962, известняк, выс. 1,56 м (H. Junker. *Giza*, т. I. Wien, 1929, табл. XIX—XXII; W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 22—23, табл. 6d, 48b).

²⁸ Бостонский Музей изящных искусств (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 22—23, табл. 48с; G. Steindorff. *Eine Reliefbildnis des Prinzen Hemun*. AZ, 73, 1937, стр. 120—121).

²⁹ H. Junker, *ук. соч.* т. I, стр. 114, сл., табл. XXIVb—с, XXV; W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 23—25, табл. 9е, f; J. Vandier, *ук. соч.*, т. III, стр. 47. Найденный в Саккаре во время раскопок пирамидного храма Тети в 1907—1908 гг. гипсовый слепок с лица умершего мужчины является, по-видимому, именно первым слепком, поскольку глаза здесь закрыты (J. E. Quibell. *Excavations at Saqqara*, 1907—1908, т. III. Le Caire, 1911, стр. 20, 112—113, табл. LV).

³⁰ М. Э. Матвее. Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей. ВИА, т. V. М., 1958, стр. 344—362.

³¹ Бостонский Музей изящных искусств, № 27.422, известняк, выс. 50,6 см. Найден в мастабе G-7510, в последней комнате пристроенной кирпичной молельни, где он стоял на особом выступе. Во внутренней молельне был большой сердаб, статуи из которого исчезли. Предположению Смиса (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 38), что и бюст был ранее в сердабе, противоречит находка около бюста глиняных тарелочек с изображением уха пицши („Bull. of the Boston Museum of Fine Art“, June 1925, стр. 28; Oct. 1927, стр. 66).

³² Лувр, № 2289, известняк, выс. 34 см („Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 125; W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 40, табл. 15 b—с). По вопросу датировки этой головы существуют большие расхождения, вплоть до попытки отнести ее к амарнскому периоду. Смис, правильно возражающий против такого предположения, указывает на то, что рисунок уха совпадает с рисунком уха на луврской голове Джедефры, а верхнее веко заходит на нижнее так же, как у Анххафа (W. S. Smith, *ук. соч.*, стр. 40, прим. 1). Несмотря на отмечаемую им близость головы Сальт к памятникам IV династии, Смис скорее склонен отнести ее к началу V династии, ничем это не мотивируя.

³³ Известняк, выс. 25 см (Al. Gardiner. A New Masterpiece of Egyptian Sculpture. JEA, IV, 1917, стр. 1—3).

³⁴ Метрополитенский музей, № 18.2.4, диорит, выс. 63,5 см (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 30—31, табл. VI, 2; W. S. Smith, ук. соч., стр. 46, табл. 17).

³⁵ Каирский музей, № 52501, красный гранит, выс. 75 см (C. Firth. Excavations of the Department of Antiquities at Saqqara. October 1928 — March 1929. „Ann. du Serv.“, 29, 1929, табл. I).

³⁶ Голова молодого фараона (G. Steindorff. A Royal Head from Ancient Egypt. Washington, 1951).

³⁷ Каирский музей, № 39103; гранит, выс. 74 см. (J. E. Quibell. Excavations at Saqqara. 1906—1907. Le Caire, 1910, табл. XXXI).

³⁸ Бруклинский музей, № 39. 121, шифер, выс. 15,2 см (C. Aldred, ук. соч., табл. 60—61); Бруклинский музей, № 39. 120, алебастр, выс. 26,5 см (там же, табл. 62—63; ср. F. Dumas. Le trône d'une statuette de Pépi I-er trouvé à Dendera. BIFAO, 52, 1953, стр. 163—172); Каирский музей, № 50616, алебастр, выс. 16 см (G. Jéquier. Rapport préliminaire sur les fouilles exécutées en 1925—1926 dans la partie méridionale, de la nécropole memphite. „Ann. du Serv.“ 27, 1927, стр. 49—61); Бруклинский музей, № 39.119, алебастр, выс. 39,9 см (J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. VIII, 4; J. D. Cooney. Egyptian Art in the Brooklyn Museum Collection. Brooklyn, 1952, табл. 19).

³⁹ Каирский музей, № 52701, золото, выс. 35,5 см с головным убором; (J. E. Quibell. Hierakonpolis, т. I, табл. XLI; т. II, стр. 44—45, табл. XLVII (реконструкция группы).

⁴⁰ Так, например, Смес (W. S. Smith, ук. соч., стр. 47) пишет, что статуи частных лиц ранней V династии отличаются от статуй конца V—VI династий главным образом великолепной работой и замечательной портретностью лиц. В то же время, по мнению Смеса (там же, стр. 56), хотя скульпторы конца V династии не создали шедевров, они сохранили высокий уровень технических навыков, что продолжалось и в течение VI династии; однако Смес тут же перечисляет „выдающиеся образцы“, количество которых достаточно велико. Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 134) справедливо отмечает трудность точной датировки гробниц конца V — начала

VI династии вследствие плохой документации раскопок Мариэтта. Вандье правильно не соглашается датировать все статуи с индивидуальными лицами не позднее середины V династии и приводит примеры великолепных реалистических скульптур времени поздней V династии (писец Хети, музей в Хильдесхайме, № 2407, и др.).

⁴¹ Писец, державший в правой руке перо; левая рука лежит под свитком папируса, который он придерживает большим пальцем. Лувр, № 22—90, известняк, выс. 53 см („Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 29—31). Эта статуя была найдена вместе с другими, из которых четыре статуи изображают вельможу Сехемка, Лувр, №№ A.102—105, известняк (J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. XXXI, 6, XLV, 4—5, XLVII, 6); одна — Пехернеферта, Лувр, № A-107, известняк (там же, табл. XLVI, 4) и одна — Каи, Лувр, № A-106, известняк („Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 32, 33а; J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. XIX, 6). Две из этих статуй стояли в нишах мастаб, но какие — неизвестно. Ж. Капар пришел к выводу, что писец и Каи — одно лицо и что именно эти две статуи стояли в нишах (J. Capart. The Name of the Scribe in the Louvre. JEA, 7, 1921, стр. 186—190). Дж. Харрис, не соглашаясь с Капаром, отрицает идентичность писца и Каи (J. R. Harris. The Name of the Scribe in the Louvre. JEA, 41, 1955, стр. 122—123). Смес показал, что только статуи Каи и писца действительно происходят из мастаб С-20, а статуи Сехемка происходят из мастаб С-19; Смес подчеркивает, что статуи Каи и писца гораздо выше по мастерству, чем скульптуры Сехемка (W. S. Smith. Appendix „C“ к работе G. Reisner. Development of the Egyptian Tomb, стр. 402). Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 122, табл. XVIII, 4—5) считает, что писец скорее идентичен с Пехернефертом, чем с Каи, причем он основывается не на большем сходстве лиц статуй, а на том, что тело Пехернеферта более жирно, чем у Каи, и потому ближе к писцу (!). Думается, что доводы Капара и Смеса убедительнее прочих и что статуи писца и Каи изображают одно и то же лицо.

⁴² „Поучение Птаххотепа“. Z. Zaba. Les maximes de Ptahhotep. Praha, 1956.

⁴³ Каирский музей, № 34, дерево, выс. 1,10 м (A. Mariette. Les mastabas de l'Ancien Empire.

Paris, 1884—1885, стр. 127—129; J. Capart. *Some Remarks on the Sheikh el-Beled*. JEA, 6, 1920, стр. 225—233, табл. XXVII, 1; W. S. Smith, ук. соч., стр. 48, табл. 18; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 125, табл. XVI, 1—2).

⁴⁴ Обе статуи Ранофера были найдены в нишах модельной мастабы С-5 (A. Mariette, ук. соч., стр. 121, сл.); статуи хранятся в Каирском музее: в парике и в коротком одеянии, № 19, известняк, выс. 1,80 м; без парика, в длинном одеянии, № 18, известняк, выс. 1,85 м (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 19—20, табл. 5).

⁴⁵ Каирский музей, № 53, известняк, выс. 1,195 м (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 46—47, табл. 14).

⁴⁶ J. Capart. *Some Remarks...*, стр. 225—233; J. Capart. *The Name of the Scribe...*, стр. 186—190.

⁴⁷ Каирский музей, № 82, дерево, выс. 69 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 31, табл. 8; J. Capart. *Some Remarks...*, табл. XXVII, 3). В мастабе Каапера, как и у Ранофера, была найдена также статуя жены, Каирский музей, № 33, дерево, выс. 61 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 31—32, табл. 9; J. Capart. *Some Remarks...*, табл. XXVII, 2).

⁴⁸ L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 33—35, табл. 9 (№№ 35—36).

⁴⁹ Ф. В. Баллод. Реализм и идеализация в египетском искусстве как результат представлений о потустороннем бытии. „Сборник в честь профессора В. К. Мальямберга“, М., 1917, стр. 59—60. См. также материалы в прим. 43 к главе V настоящей работы.

⁵⁰ H. Junker. *Das lebensware Bildnis in der Rundplastik der Alten Reichs*. „Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaft. Phil.—Hist. Klasse“, Jahrgang 1950, № 19, Wien, 1951, стр. 401—406.

⁵¹ Ж. Капар не дал объяснений обнаруженным им фактам наличия двух разных статуй в гробнице одного и того же человека, но его заслугой остается то, что он заметил это интересное явление, благодаря чему мы можем избежать неправильных выводов при оценке стиля скульптур. К сожалению, наблюдения Капара не были оценены должным образом и не получили дальнейшей разработки. Так, Шарфф даже пробовал отрицать различие в трактовке лиц статуй Ранофера (A. Scharff. *On the Statuary of the Old Kingdom*. JEA, 26, 1940, стр. 41—42). Желая опровергнуть выводы Капара, Р. Энгель-

бах сделал слепок с парика статуи Ранофера № 18, надел его на голову второй статуи, № 19, и пришел к выводу об отсутствии различия в лицах обеих скульптур (R. Engelbach. *The Portraits of Ranufer*. MM, I, 1934, стр. 100, сл.). Но с этим правильно не согласны Смес и Вандье. Смес (W. S. Smith, ук. соч., стр. 49) считает, что статуя с длинным передником изображает Ранофера в более пожилом возрасте—у нее линии поздней даны глубже, тело более полное. Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 121—126) также находит, что разница между статуями заметна и также приписывает ее стремлению мастера передать возрастное различие. Думается, что разница между статуями Ранофера условно имеется, но ее нельзя объяснять только попыткой передать возраст. Указанные авторы не рассматривают данного вопроса во всей его полноте, ограничиваясь только анализом статуй Ранофера и не обращая внимания на другие примеры, в том числе и на аналогии на рельефах, они не видят ни объема проблемы, ни ее сложности. Между тем приведенные Капаром сопоставления двух различно трактованных скульптур одного и того же человека можно было бы еще увеличить: например, две статуи Метрополитэнского музея (J. Pijoan. *Summa Artis*, т. III. Barcelona, 1927, рис. 218—219); статуи Ишети (J. Ph. Lauer. *Découverte du serdab du chancelier Icheti à Saqqarah*. „Revue d'Égyptologie“, VII, 1950, стр. 15—18, табл. 1B); статуи Мери из Курнэ, Британский музей, №№ 37895 и 37896 (E. W. Budge. *A Guide to the Third and Fourth Egyptian Rooms*. London, 1904, стр. 93); статуэтки Метети (см. прим. 54 к данной главе); изображения фигур вельмож на рельефах гробниц Метена (R. Lepsius. *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. II, табл. 3—7); Хуфухафа (W. S. Smith, ук. соч., табл. 43 a—b); Иарты (B. Grdseloff. *Deux inscriptions juridiques de l'Ancien Empire*. „Ann. du Serv.“, XLII, 1943, стр. 28) и писца войск Каапера (H. Fischer. *A Scribe of the Army in a Saqqara Mastaba of the Early Fifth Dynasty*. JNES, XVIII, 1959, стр. 233, сл.). Ф. В. Баллод пытался объяснить причины появления разных типов статуй тем, что идеализированный тип статуи должен был изображать вельможу по образу и подобию царя, „великого бога“, поскольку вельможа разделял загробную участь фараона, а реалисти-

чески трактованные статуи должны были быть строго портретными для того, чтобы дух умершего „Ка“ мог „узнавать“ изображение своей бывшей телесной оболочки (Ф. В. Баллод, ук. соч., стр. 64—65). Однако это объяснение не может быть принятым полностью и нуждается в дополнительных доказательствах.

⁵² Каирский музей, № 132, алебастр, выс. 53 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 99, табл. 30); Каирский музей, № 134, алебастр, выс. 50 см (там же, стр. 100, табл. 30).

⁵³ Каирский музей, № 123, известняк, выс. 45 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 93—94, табл. 27; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 81, 102, табл. XXIX, 5).

⁵⁴ Статуэтка везира Мерира (G. Jéquier. *Le Monument funéraire de Pépi II*, т. III. Le Caire, 1940); статуэтки Метети, Бостонский Музей изящных искусств, Бруклинский музей, музей в Канзас-Сити ("Five Years of Collecting Art". 1951—1955. The Brooklyn Museum. Brooklyn — New York, 1956, стр. 2, табл. 4—6). Там же опубликована и статуэтка Метети „идеалистического“ типа, трактованная совершенно иначе, как это и следовало ожидать (стр. 1, табл. 1—3).

⁵⁵ Лувр, № N-2293, дерево, выс. 69 см („Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 16; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 59—60, табл. XVII, 1, 3).

⁵⁶ Сенеджемб-Мехи, Бостонский Музей изящных искусств, № G-2378, дерево, выс. 1,60 м (W. S. Smith, ук. соч., табл. 23 a—b).

⁵⁷ Музей в Хильдесхайме, № 2407, известняк, выс. 52,5 см (H. Junker. Giza, т. VIII, табл. III; W. S. Smith, ук. соч., стр. 73).

⁵⁸ Бостонский Музей изящных искусств, № 21.931, гранит, выс. 36,3 см (W. S. Smith, ук. соч., стр. 50, табл. 19a).

⁵⁹ Например: статуя Птахшеспеса, Каирский музей, № 83, известняк, выс. 42 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 66—67, табл. 19); статуя Хену, Каирский музей, № 171, известняк, выс. 74 см (там же, стр. 120—121, табл. 38); статуя, музей в Хильдесхайме, № 1572, дерево, выс. 30 см (G. Roeder. *Die Denkmäler des Pelizäus Museums zu Hildesheim*. Berlin, 1921, стр. 56, табл. 12; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 19, табл. XXXII, 1). Имен: подобный

образ был позднее принят для изображений знаменитого зодчего и мудреца Имхотепа, впоследствии обожествленного.

⁶⁰ Каирский музей, № 53150, известняк, выс. 70 см (H. Junker. Giza, т. XI, табл. X; R. Engelbach. *Some Remarks on Ka-Statues of abnormal Men in the Old Kingdom*. „Ann. du Serv.“, 38, 1938, табл. XXXVIII, 1; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 68, табл. XXXI, 1).

⁶¹ Каирский музей, № 41978, известняк, выс. 24,5 см (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 68, 138, табл. XXI, 5).

⁶² Там же, стр. 73—85.

⁶³ Горбун из гробницы Митра, VI династия, Каирский музей, № 52081, дерево (J. Carart. *Mémphis à l'ombre des pyramides*. Bruxelles, 1930, стр. 349, рис. 335; R. Engelbach, ук. соч., табл. XXXVII, 2; W. S. Smith, ук. соч., стр. 58).

⁶⁴ См. по этому вопросу: H. Junker. Giza, т. V, стр. 7—11.

⁶⁵ Б. А. Тураев. История Древнего Востока. Пб., 1913, стр. 214. W. R. Dawson. *Pygmies and Dwarfs in Ancient Egypt*. JEA, XXIV, 1938, стр. 185—189.

⁶⁶ Такие карлики имелись и в домах знати, например карлик Неферуфент был поводырем собак и обезьяны у вельможи Сешемнефера-Чети. (H. Junker. *Vorberichte Giza*. Wien, 1929, стр. 114, табл. 4; H. Junker. Giza, т. V, стр. 11, прим. 1; P. Montet. *Ptah patèque et les orfèvres*. „Revue Archéologique“, 40, 1952, стр. 1—11).

⁶⁷ Статуэтка карлика Хнумхотепа, Каирский музей, № 144, известняк, выс. 46 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 105—106, табл. 32; W. S. Smith, ук. соч., стр. 57; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 61, табл. XVIII, 1); статуэтка карлика Петпеннисута, Каирский музей, № 37719, известняк, выс. 48 см (R. Engelbach, ук. соч., табл. XXXVIII; W. S. Smith, ук. соч., стр. 64, табл. 25).

⁶⁸ Каирский музей, № 51281, известняк, выс. 72 см (H. Junker. Giza, т. V, стр. 1—124, фронтиспис, табл. IX; W. S. Smith, ук. соч., стр. 57; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 79—80, табл. XLVIII, 5).

⁶⁹ H. Junker. Giza, т. V, рис. 15, 14 a—b, 18, 22, 20.

⁷⁰ Каирский музей, № 72142, известняк, выс. 10 см (W. S. Smith, ук. соч., стр. 70—71, табл. 27с).

⁷¹ Метрополитэнский музей, № 26. 7. 1405, известняк, выс. 10,5 см; из сердаба Никауннпу (W. S. Smith, ук. соч., стр. 70, 101, табл. 27d; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 69, табл. XX, 6).

⁷² Музей в Лейпциге, известняк; из мастабы Д-37 в Гизе (W. S. Smith, ук. соч., стр. 58, табл. 27 а—b).

⁷³ „Тексты пирамид“, § 911—912.

⁷⁴ Статуэтка мальчика, Каирский музей, № 128, дерево, выс. 37 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 96—97, табл. 29); статуэтка мальчика, Калифорнийский университет, № 6-19768, дерево, выс. 47 см; из мастабы G-1152, где она стояла в погребальной камере (W. S. Smith, ук. соч., стр. 59, табл. 23 с—d; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 91, табл. XXXV, 3—4); см. также статуэтку мальчика, Лувр, № N-1958, слоновая кость, выс. 13 см (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 91, прим. 4).

⁷⁵ Например, группы Каирского музея: № 22 (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 23, табл. 6); № 24 (там же, стр. 25—26, табл. 6); № 48 (там же, стр. 43—44, табл. 12); № 55 (там же, стр. 48—49, табл. 14).

⁷⁶ Бостонский Музей изящных искусств, № 06, известняк, выс. 18 см; из сердаба хентише Меси в мастабе D-2009 (W. S. Smith, ук. соч., стр. 69, табл. 24).

⁷⁷ Каирский музей, № 149, дерево, выс. 40 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 108, табл. 49); семейная группа, Метрополитэнский музей, № 53. 19, известняк, выс. 57,1 см (W. Hayes, ук. соч., фронтиспис).

⁷⁸ Каирский музей, № 119, известняк, выс. 43 см (L. Borchardt, ук. соч., т. I, стр. 91, табл. 26; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 134—135, табл. XXI, 6). Борхардт (L. Borchardt. Die Dienerstatuen aus den Gräbern des Alten Reiches. AZ, 35, 1897, стр. 120) приводит фрагментированную коленапоклоненную статую Неферитнес, Каирский музей, № 320 (L. Borchardt. Statuen., т. I, стр. 185).

⁷⁹ Музей в Чикаго, № 10624, известняк, выс. 19 см (J. H. Breasted. Egyptian Servant Statues. Washington, 1948, стр. 26, табл. 26 b); музей в Чикаго, № 10629, известняк, выс. 20,7 см (там же,

стр. 44, табл. 42); музей в Чикаго, № 10622, известняк, выс. 20,5 см (там же, стр. 18, табл. 15a).

⁸⁰ A. Erman und H. Grapow. Wörterbuch der ägyptischen Sprache, т. V. Berlin, 1921, стр. 510, 4—9 и 511, 2—4. В гробнице начальника сокровищницы Урирни, где была найдена рассмотренная выше статуэтка заупокойного жреца Казмкеда, на некоторых фигурках работающих людей также имеются надписи, указывающие, что женщины Итпур и Ишат, изображенные растирающими зерно, равно как и женщина Ухемнефрет, показанная процеживающей пиво, были d. t по отношению к Урирни. Статуэтка Итпур, Каирский музей, № 110, известняк, выс. 29 см (L. Borchardt. Statuen., т. I, стр. 86, табл. 24, 2); статуэтка Ишат, Каирский музей, № 114, известняк, выс. 34 см (там же, стр. 88, табл. 25, 3); статуэтка Ухемнефрет, Каирский музей, № 118, известняк, выс. 42 см (там же, стр. 90, табл. 26).

⁸¹ См. прим. 85—88, 92, 93, 95 к данной главе. Статуэтка, музей в Чикаго, № 10639, известняк, выс. 21,3 см (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 90, табл. 86).

⁸² „Тексты пирамид“, § 761.

⁸³ В процессе дальнейшего развития религиозных представлений на основе статуэток слуг умершего появляются новые фигурки — рабов ушебти, обязанных работать за умершего на том свете; среди них будут и статуэтки, имевшие облик самого умершего, растирающего зерно.

⁸⁴ Например: Каирский музей, № 110, известняк, выс. 29 см (L. Borchardt. Statuen., т. I, стр. 86, табл. 24); Каирский музей, № 114, известняк, выс. 34 см (там же, стр. 88, табл. 25); Каирский музей, № 115, известняк, выс. 28 см (там же, стр. 89, табл. 25); музей в Чикаго, № 10633, известняк, выс. 24 см (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 25, табл. 25a; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 94, табл. XXXVI, 3).

⁸⁵ Музей в Чикаго, № 10635, известняк, выс. 30,5 см. Из гробницы Никауннпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 32—33, табл. 31b); Каирский музей, № 117, известняк, выс. 40 см (L. Borchardt. Statuen., т. I, стр. 90, табл. 26); Каирский музей, № 118, известняк, выс. 42 см (там же, стр. 90—91, табл. 26).

⁸⁶ Музей в Чикаго, № 10624, известняк, выс. 37 см. Из гробницы Никауннпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 26, табл. 26; W. S. Smith, ук. соч., стр. 98;

J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 94, табл. XXXIX, 9); музей в Чикаго, № 10634, известняк, выс. 19,3 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 28, табл. 26с; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 94—95); музей в Хильдесхайме, № 2140, известняк, выс. 26,5 см (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 28, табл. 28а; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 95, табл. XXXVIII, 1).

⁸⁷ Каирский музей, № 112, известняк, выс. 34 см (L. Borchardt. Statuen., т. I, стр. 97, табл. 25); Каирский музей, № 113, известняк, выс. 38,5 см (там же, стр. 88, табл. 25).

⁸⁸ Музей в Чикаго, № 10626, известняк, выс. 37 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 35, табл. 32а).

⁸⁹ Музей в Чикаго, № 10629, известняк, выс. 20,7 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., табл. 42а; W. S. Smith, ук. соч., стр. 100; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 96, табл. XXXIX).

⁹⁰ Музей в Чикаго, №№ 10628 и 10645, известняк, выс. 13,2 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 49—50, табл. 45b); Берлинский музей, дерево, выс. 68 см (H. Schwanck. Ägyptische Kleinkunst. Berlin, 1940, рис. 62).

⁹¹ Музей в Чикаго, № 10631, известняк, выс. 11,3 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 50, табл. 45а).

⁹² Музей в Чикаго, № 10642, известняк, выс. 20,7 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 86—87, табл. 81а); музей в Чикаго, № 10641, известняк, выс. 12,5 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 87, табл. 81b); музей в Чикаго, № 10640, известняк, выс. 11,1 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 87, табл. 80b).

⁹³ Музей в Чикаго, № 10639, известняк, выс. 21,3 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 90, табл. 86 а—b).

⁹⁴ Музей в Чикаго, № 10643, известняк, выс. от 12 до 12,7 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 11—12, табл. 8 а—b); музей в Чикаго, № 10636, известняк, выс. 24,7 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 11, табл. 9b); музей в Чикаго, № 10630, известняк, выс. 26,6 см. Из гробницы Никаунпу (там же, стр. 16, табл. 14а); Каирский музей, № 111, известняк, выс. 51 см. Из гробницы Урирни — пагой мужчина несет мешок и сандалии (L. Borchardt. Statuen., т. I, стр. 86—87, табл. 24).

⁹⁵ Музей в Чикаго, № 10627, известняк, выс. 21,4 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 58, табл. 50а); Каирский музей, известняк, выс. 4,7 см. Из Гизэ (там же, стр. 58, табл. 50b).

⁹⁶ Музей в Чикаго, № 10637, известняк, выс. 27 см. Из гробницы Никаунпу (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 17, табл. 16а).

⁹⁷ Лувр, № Е-7704, известняк, выс. 17 см (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 24—25, табл. 25; J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 95, табл. XXXVI).

⁹⁸ См. прим. 90 данной главы.

ГЛАВА V

¹ „Тексты пирамид“, §§ 1212, 27, 122, 1554, 1049, 167.

² О гробнице Хесира см. литературу: B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. III. Oxford, 1931, стр. 99—100. О сходстве лица статуи Хемнуна с изображением его на рельефе см. прим. 28 к главе IV. О сходстве лица Нефера на рельефе с чертами „резервной“ головы см.: W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1949, табл. 48 d—e.

³ См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 100—101.

⁴ См. литературу: там же, стр. 124.

⁵ W. M. Fl. Petrie. Medum. London, 1892, табл. XVII; W. Wreszinski. Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, т. I. Leipzig, 1923, табл. 396.

⁶ A. Mariette. Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie. Paris, 1872—1889; W. M. Fl. Petrie, ук. соч., табл. XXII.

⁷ W. M. Fl. Petrie, ук. соч., табл. XXVIII, 3; W. S. Smith. The Paintings of the Chapel of Atet at Medum. JEA, 23, 1937, стр. 17—26, табл. IV—VII; W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., табл. IV—V.

⁸ Г. Юнкер (H. Junker. Giza, т. XII. Wien, 1955, стр. 64, сл.) объясняет сцены ловли птиц сетями в гробнице Неферамаата как спортивные развлечения сыновей последнего; в таком случае мы должны были бы назвать „спортивным развлече-

нием" и пахоту, поскольку, как это указывает сам Юнкер, пахарями выступают также сыновья Нефермаата. Эти сцены на самом деле имеют все то же значение — обеспечить питанием владельца гробницы; сцена ловли птиц сетями иногда составляет часть развернутой композиции птичьего двора, куда приносят пойманных водяных птиц и сажают в клетки для откорма (L. Klebs. *Die Reliefs des Alten Reiches*. Heidelberg, 1915, стр. 66). Странно, что Юнкер, помня, разумеется, о роли сыновей в заупокойном культе родителей, не видит возможности такого понимания разбираемой сцены в меумских гробницах (в гробнице Рахотепа сыновья последнего также ловят птиц сетями, W. M. Fl. Petrie, ук. соч., табл. X). Как известно, в целом ряде гробниц именно сыновья умерших совершают заклания жертвенных животных и птиц. То, что в двух случаях охотится сам Нефермаат, также имеет аналогии. В мастабе Ти ловлей птиц руководит сам владелец гробницы, который показан стоящим за папирусами и подающим сигнал тянуть сеть (G. Steindorff. *Das Grab des Ti*. Leipzig, 1913, стр. 116). Это следует сопоставить со сценами посещения владельцем гробницы его птичников и т. п., то есть отнести и эти изображения к сценам надзора за подготовкой снабжения гробницы (см. материал: L. Klebs, ук. соч., стр. 66).

⁹ H. Junker, ук. соч., т. XII, стр. 67, сл.

¹⁰ W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture*..., стр. 169.

¹¹ Там же, стр. 168—169; H. Junker, ук. соч., т. XII, стр. 67.

¹² Сын Хефрена, Сехемкара, жил при пяти фараонах и умер при Сахура (Selim Hassan. *Excavations at Giza*, т. IV. Cairo, 1943, стр. 119—120).

¹³ Никаура, гробница № 87 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 62); Иунмин, гробница № 92 (там же, стр. 63); Сехемкара, гробница № 89 (там же, стр. 62; Selim Hassan, ук. соч., стр. 103—123); Никаугор, гробница № 91 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 63; Selim Hassan, ук. соч., стр. 189—195); Дебхен, гробница № 90 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 62—63; Selim Hassan, ук. соч., стр. 159—184).

¹⁴ Например, сын Микерина и царицы Мересанх III, Небемахеб (гробница № 86), был главным писцом „божественных книг" (B. Porter and

R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 61; Selim Hassan, ук. соч., стр. 125—150).

¹⁵ R. Lepsius. *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, I—VI. Berlin, 1849—1859. Ч. II, табл. 14b; Selim Hassan, ук. соч., стр. 138, рис. 79; стр. 140, рис. 81.

¹⁶ Selim Hassan, ук. соч., стр. 115, рис. 60.

¹⁷ Там же, стр. 117, рис. 62; стр. 170, рис. 119; стр. 176, рис. 122; R. Lepsius, ук. соч., ч. II, табл. 14a.

¹⁸ Гробница № 75 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 48).

¹⁹ Selim Hassan, ук. соч., стр. 140, рис. 81.

²⁰ K. Sethe. *Urkunden des Ägyptischen Altertums*, т. I. Leipzig, 1903, стр. 18—21.

²¹ Ср., например, изображение слона и иероглиф слона в Солнечном храме Ниусерпа (F. Bissing. *La chambre des trois saisons du sanctuaire solaire du roi Rathourès (V Dynastie) à Abousir*. „Ann. du Serv.", LIV, 1956, стр. 319—338, табл. I); изображения охотника с собаками в гробницах Метена (R. Lepsius, ук. соч., ч. II, табл. 6), Нефермаата (W. M. Fl. Petrie, ук. соч., табл. XVII), Минхафа (W. M. Smith. *A History of Egyptian Sculpture*..., рис. 65), Праххотепа (N. G. Davies. *The Mastaba of Ptahhetep and Achethetep at Saqqareh*, т. I. London, 1900, табл. XXII) и аналогичный иероглиф в надписи гробницы Метена (R. Lepsius, ук. соч., ч. II, табл. 3); правильно переданный профиль плеч у фигур иноземцев, стоящих в приветственных позах на ладье, и у аналогичного иероглифа в заупокойном храме Сахура (L. Borchardt. *Das Grabdenkmal des König S'ahu-re. Die Wandbilder*. Leipzig, 1913, табл. 13); фигуры антилопы и быка, роющих землю так, что летит пыль (L. Klebs, ук. соч., рис. 69; H. Schäfer. *Das Zeichen für twn*. AZ, 43, 1906, стр. 74) и аналогичный иероглиф (W. M. Fl. Petrie, ук. соч., табл. XIX, внизу).

²² E. Lüddenckens. *Untersuchungen über Religiösen Gehalt, Sprache und Form der Ägyptischen Totenklagen*. MDIAK, II, 1943, стр. 5; H. Kees. *Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der Alten Ägypter*. Berlin, 1956, стр. 115, рис. 5, табл. 7/8, 9/11, VIc; F. Bissing. *Die Mastaba des Gem-ni-kai*. Berlin, 1905, табл. VI; G. Steindorff, ук. соч., стр. 62—73, табл. 13—15; H. Junker, ук. соч., т. IV, табл. I, рис. 122; A. Holwerda und P. Boeser. *Besch-*

reibung des ägyptische Sammlung. Atlas. Haag, 1905, табл. V—XXI.

²³ М. Э. Матье. Древнеегипетские мифы. Л., 1956, стр. 52, сл.

²⁴ E. Lüddeckens, ук. соч., стр. 16—17.

²⁵ H. Kees, ук. соч., стр. 111; H. Junker. Tanz der Mww und das Butische Begräbnis im Alten Reich. MDIAK, 9, 1940, стр. 1, сл.; R. Weill. La danse des Mww et ce qu'elle peut représenter. „Revue d'Egyptologie“, 5, 1946, стр. 256—258; М. Э. Матье. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии). ВДИ, 1956, № 3, стр. 28.

²⁶ См. H. Kees, ук. соч., стр. 113.

²⁷ H. Junker. Giza, т. II, стр. 66, сл., табл. 9.

²⁸ A. Mariette. Les mastabas de L'Ancien Empire. Paris, 1884—1885, стр. 195; ср. „Тексты пирамид“, § 2061.

²⁹ J. E. Quibell and A. Hayter. Excavations at Saqqara. Teti Pyramid North Side. Le Caire, 1927, фронтиспис; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 144—146; W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 207, рис. 85.

³⁰ Смес правильно сопоставляет с изображением взятия крепости рельеф Метрополитэнского музея, № 2-21-23, из царского заупокойного храма; здесь показана часть сцены битвы — группа воинов, стреляющих из луков (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 207, прим. 1).

³¹ Гробница Мересанх III (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 172).

³² G. Maspero. Etudes égyptiennes, т. II. Paris, 1890, стр. 79-80.

³³ R. Lepsius, ук. соч., ч. II, табл. 96.

³⁴ Мастаба № FS-3080 (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., табл. 51a).

³⁵ Гробница Птаххотепа (там же, стр. 329, рис. 211).

³⁶ „Encyclopédie Photographique du Louvre“. Paris, 1935, табл. 22.

³⁷ Бостонский Музей изящных искусств, № 04.1761 (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 325, рис. 199).

³⁸ Там же, стр. 339, рис. 221.

³⁹ Pr. Duell. The Mastaba of Mereruka. Chicago, 1938, табл. 87.

⁴⁰ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 345, рис. 227.

⁴¹ G. Steindorff, ук. соч., табл. 113.

⁴² W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., табл. 56a.

⁴³ См. прим. 51 к главе IV, а также рельефы в гробнице Неферсешемра (J. Capart. Une rue de tombeaux à Saqqarah. Bruxelles, 1907, табл. XV).

⁴⁴ Бостонский Музей изящных искусств, № G-5032 (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., табл. 57).

⁴⁵ Там же, стр. 306, рис. 161.

⁴⁶ Гробница G-7530 (там же, стр. 351-352, рис. 232-233).

⁴⁷ Там же, стр. 353.

⁴⁸ М. Э. Матье. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. ТОВЭ, IV, 1947, № 14; R. Lepsius, ук. соч., ч. II, табл. 12; K. Sethe. Bemerkungen zum vorstehenden Aufsatz. AZ, 31, 1893, стр. 99. Перевод Зетэ более убедителен, чем перевод Смиса (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 353).

⁴⁹ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 353.

⁵⁰ М. Э. Матье. Роль личности художника..., № 31; J. Capart, ук. соч., табл. XXXIII.

⁵¹ М. Э. Матье. Роль личности художника..., № 25; A. Erman. Ein Künstler des Alten Reiches; AZ, 31, 1893, стр. 97-98, табл. II.

⁵² P. Paget and A. Pirie. В кн.: J. Quibell. Ramesseum. London, 1898, табл. XXXVIII.

⁵³ М. Э. Матье. Роль личности художника..., № 18.

⁵⁴ R. Lepsius, ук. соч., ч. II, табл. 61.

⁵⁵ Мастаба D-66. М. Э. Матье. Роль личности художника..., № 19—21.

⁵⁶ Там же, № 29.

⁵⁷ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 353.

⁵⁸ М. Э. Матье. Роль личности художника..., № 17; B. Gunn. Inscriptions from the Step Pyramid Sites. „Ann. du Serv.“, 26, 1926, стр. 193. См. также прим. 37 к главе III настоящей работы.

⁵⁹ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 352.

⁶⁰ C. M. Firth and B. Gunn. Excavations at Saqqara. Teti Pyramid Cemeteries, Le Caire, 1926, стр. 209.

⁶¹ Чтение этого наименования скульптора вызвало разногласия среди египтологов. См. М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 12; такое же чтение принимает и Монтэ (P. Montet. Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire. Strasbourg, 1925, стр. 291). Возражения Смиса (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., стр. 353) представляются неубедительными.

⁶² См. М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 13, сл.

⁶³ Мастабы: Анхи (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 102-103; М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 13); Рахотепа (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 189); Каэмхесета (М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 22; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 111); Седуга (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 20); Руабена (там же, стр. 100); Нии (там же, стр. 100).

⁶⁴ A. Blackman. The Rock Tombs of Meir, т. IV. London, 1924; B. Porter and R. Moss., ук. соч., т. IV. Oxford, 1934, стр. 254.

⁶⁵ М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 47; A. Blackman, ук. соч., т. IV, стр. 6 и 39, табл. VIII.

⁶⁶ М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 29; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 133-134.

⁶⁷ См. прим. 50 к данной главе.

⁶⁸ В гробнице Мерерука (М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 35; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 140; A. Erman. Bilder der Jahrzeiten. AZ, 38, 1900, стр. 107-108; Fr. Bissing. Der Künstler des Mererukagraves. AZ, 64, 1929, стр. 138; G. Daressy. Mastaba de Mera. MIFAO, 3, 1900, стр. 524-525; E. Ware. Egyptian Artists Signatures. "American Journal of Semitic Languages and Literatures", XLIII, 1927, стр. 207 и 190, № XXXVII; W. Wreszinski, ук. соч., т. III, табл. I; W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., табл. 181, сл.). Смис указывает, что Мерерука изображен здесь как „писец божественных книг“ (W. S. Smith, ук. соч., стр. 355); в гробнице Ихехи (М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 34; F. Bissing. Der Künstler des Mererukagraves., стр. 138; C. Firth and B. Gunn, ук. соч.,

стр. 99; K. Sethe. Urkunden des ägyptischen Altertums, т. I. Leipzig, 1903, стр. 205).

⁶⁹ H. Kees. Studien zum Provinzialkunst. Leipzig, 1921.

⁷⁰ K. Sethe, ук. соч., т. I, стр. 131 — 135, 142 — 145, 76 — 79, 145 — 147.

⁷¹ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V. Oxford, 1937, стр. 230 — 232.

⁷² K. Sethe, ук. соч., т. I, стр. 135 — 140.

⁷³ Там же, стр. 120 — 131.

⁷⁴ Labib Habachi. Hekaib, the Deified Governor of Elephantine. "Archology", 9, 1956, стр. 8 — 15.

⁷⁵ H. Kees. Studien zum Provinzialkunst., стр. 8—9, табл. III.

⁷⁶ Статуя Капа (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., стр. 227, табл. 26); статуя Нефершема (L. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, т. II. Berlin, 1913, № 650); статуи из гробницы Мерира-Хашетефа (W. M. Fl. Petrie. Discoveries at Heracleopolis. "Ancient Egypt", III, 1921, стр. 65, сл.). Изображают ли эти статуэтки самого номарха, или одна из них воспроизводит его сына, неясно. Там же была найдена еще одна статуэтка мужчины без ясной возрастной характеристики, которую Питри считает изображением того же вельможи в среднем возрасте.

⁷⁷ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., стр. 226.

⁷⁸ Гробницы в Шейх Санде (там же, стр. 215).

⁷⁹ H. Kees. Studien zum Provinzialkunst., стр. 4, сл., табл. I.

⁸⁰ Подписи: Пеписенеба-Неси (N. G. Davies. The Rock Tombs of Deir el Gebrawi, т. II. London, 1902, стр. 10, табл. X; М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 39); Уаджи (N. G. Davies. The Rock Tombs., т. II, стр. 10, табл. X; М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 38); Сени и Месени (N. G. Davies. The Rock Tombs., т. I, стр. 19, табл. XIV).

⁸¹ N. G. Davies. The Rock Tombs of Sheikh Said. London, 1901, табл. X; М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 23.

⁸² См. прим. 65 к данной главе; в гробнице Нианхпепи в Завьет эль-Мейтин два художника изображены рисующими фигуры животных, но их имена не указаны (A. Varille. La tombe de Ni-anekh-Pepi à Zaouet El-Mayetin. Le Caire, 1938, табл. XI).

⁸³ H. Junker. Der Maler Irj. „Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse“, 1956, № 3, стр. 59—79.

⁸⁴ A. Blackman. The Ka-House and the Serdab. JEA, III, 1916, табл. XXXIX; A. Blackman. The Rock Tombs of Meir, т. IV. London, 1922, табл. VIII. См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV, стр. 254; М. Э. Матъе. Роль личности художника..., № 46.

⁸⁵ Издание текста: W. Golénischeff. Les Papyrus Hiératiques, №№ 1115, 1116 A et 1116 B de l'Ermitage Impérial à St.-Petersbourg. SPb., 1913; A. Volten. Zwei altägyptische politische Schriften („Analecta Aegyptica“, IV). Copenhagen, 1945; Р. И. Рубинштейн. Поучение гераклеопольского царя своему сыну (Эрмитажный папирус № 1116 А). ВДИ, 1950, № 2, стр. 122—133.

⁸⁶ Стела Британского музея (W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 221, прим. 1 и рис. 167).

⁸⁷ Там же, стр. 228.

⁸⁸ См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV, стр. 263—264; W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture..., стр. 231.

ГЛАВА VI

¹ A. Gardiner. The First King Menthotpe of the Eleventh Dynasty. MDAIK, 14, 1956, стр. 42—51.

² J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. II. Paris, 1954, стр. 635—640.

³ H. G. Evers. Staat aus dem Stein, т. I. München, 1929, табл. 12—13, рис. 54; H. E. Winlock. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, February 1928, стр. 24, рис. 25, 26.

⁴ W. Werbrück. La décoration murale du temple de Mentouhotep. „Bull. des Mus. Royaux d'Art et d'Histoire“, 1937, № 2.

⁵ О скульпторах Иритисене и его сыне Сенусерте см. литературу: H. Sottas. Etude sur la stèle C-14 du Louvre. „Rec. du Trav.“, 36, 1914, стр. 153; W. Spiegelberg „Farbenpaste“. AZ, 64, 1929, стр. 94.

⁶ J. Couyat et P. Montet. Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques au Ouâdi Hammamat. MIFAO, 40, 1912—1913.

⁷ E. Naville. The temple of Deir el-Bahari, т. I. London, 1895, табл. XVI; W. Werbrück, ук. соч., рис. 22.

⁸ F. Bisson de la Roque. Tôd (1934—1936). Le Caire, 1937, табл. XXI—XXIII, рис. 43, 44, 50.

⁹ H. Winlock, ук. соч., рис. 4—5.

¹⁰ W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1939, стр. 234; C. Aldred. Middle Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1950, табл. 4; W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. I. New York, 1953, рис. 127.

¹¹ P. E. Newberry. Beni Hasan, т. II. London, 1895, табл. XVI.

¹² H. Winlock. Excavations at Thebes 1919—1920. „Bull. MMA“ II, 1921, рис. 16, 17.

¹³ Ср. указанные группы на росписях стеногробниц номархов XI династии Антилопьего нома (P. E. Newberry, ук. соч., т. II, табл. XIII, XIV, XXIX, XXXV) с аналогичными группами на памятниках Древнего царства (L. Borchardt. Das Grabdenkmal des Königs S'ahu-re, т. II. Leipzig, 1913; N. G. Davies. The Mastaba of Ptahhetep and Akhetetep at Saqqarah, т. II. London, 1901, табл. XXI, XXII).

¹⁴ W. M. Fl. Petrie. Deshasheh, 1897. London, 1898, табл. IV; P. E. Newberry, ук. соч., т. II, табл. V, XV.

¹⁵ N. G. Davies. The Work of the Graphic branch of the expedition. „Bull. MMA“ II, April 1933, стр. 29, рис. 10.

¹⁶ Там же, стр. 28, рис. 9.

¹⁷ P. E. Newberry, ук. соч., т. IV. London, 1900, стр. 2, табл. III.

¹⁸ A. M. Blackman. A Painted Pottery Model of Granary in the Collection of the Late Jeremiah James Colman, esq. of Carrow House, Norwich. JEA, 6, 1920, стр. 206—208.

¹⁹ H. G. Evers, ук. соч., т. I, стр. 10, табл. 2.

²⁰ L. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, т. I. Berlin, 1911, стр. 164—165, табл. 55—56, №№ 257—258.

²¹ W. S. Smith, ук. соч., стр. 104.

²² A. Gardiner, ук. соч., стр. 42—51.

²³ A. Volten. Zwei altägyptische politische Schriften. Copenhagen, 1945.

²⁴ L. Stern. Urkunde über den Bau des Sonnentempels zu On. AZ, 12, 1874, стр. 85, сл.

²⁵ Абд-эль-Латиф. Описание Египта, гл. IV. Макризи приводит дату падения обелиска — 4-й день рамадана 656 г. хиджры, то есть сентябрь 1258 г., и добавляет, что меди с его верхушки было снято на 1000 динаров.

²⁶ Стела Шена, музей в Лос-Анжелосе, № А.5141. 50-87 b (R. O. Faulkner. The Stela of the Master-Sculptor Shen. JEA, 38, 1952, стр. 3—5); стела Ментухотепа, Каирский музей, № 20539 (A. Mariette. Abydos. Description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville, т. II. Paris, 1880, стр. 23; G. Daressy. Remarques et notes. „Rec. du Trav.“, X, 1888, стр. 144—149). С абидосскими культами был связан скульптор Сара и его родичи, тоже скульпторы, Тхути, Себекхотеп и Унеш, изображенные на стеле Сара. Обратная сторона стелы необычна: из прямоугольной ниши как бы выходит Сара, фигура которого исполнена почти скульптурно (A. Dakin. The Stela of the Sculptor Sire'at Oxford. JEA, 24, 1938, стр. 190—197). Ср. стелу Рединеса (глава V, прим. 44 настоящей работы).

²⁷ П. Баргз, сопоставляя данные раскопок с текстами на двух стелах из гробниц одного из сподвижников Хатшепсут, Джехути, предположил, что за помещением для священной ладьи находились „Зал празднеств“ и „Святая святых“ (P. Barguet. La structure du temple Ipet-Sout d'Amon à Karnak du Moyen Empire à Amenophis II. BIFAO, III, 1953, стр. 152—153; J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 862—868).

²⁸ E. Naville. Bubastis (1887—1889). London, 1891, табл. IX.

²⁹ W. Simpson. Two Middle Kingdom Personalifications of Seasons. JNES, 13, 1954, стр. 265—268.

³⁰ Стела С-3, Лувр (K. Piehl. Inscriptions hiéroglyphiques recueillies en Europe et en Egypte, т II. Leipzig, 1889, табл. II—IV; М. Э. Матъе. Роль личности художника в искусстве древнего Египта. ТОВЭ, IV, 1947, № 50). Стела Мери датирована 9-м годом правления Сенусерта I, но так как ряд облицовочных плит пирамиды помечен 11—13-м годами правления этого же царя (A. Lansing. The Museums Excavations at Lisht. „Bull. MMA“ II, April 1933, стр. 5), то, очевидно, или пирамида оканчивалась после смерти Мери, или же стела была поставлена до окончания всех работ. Так или иначе, Мери все же был главным зодчим усыпальницы Сенусерта I, так

как упоминаемое им „место вечности“, построенное для фараона, не может быть не чем иным, как пирамидой и заупокойным храмом Сенусерта I в Лиште. Из других мастеров, работавших над созданием храмов первой половины XII династии, известен зодчий Хскаиб — „начальник работ по всей стране“; очевидно, это был один из крупнейших архитекторов, но точных сведений о его постройках у нас нет; известно лишь, что он возглавлял экспедицию за камнем в Вади Хаммамат при Сенусерте I (J. Souyat et P. Montet. Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques de Ouadi Hammamat. Le Caire, 1912, № 123, стр. 85—86). Сахатор руководил изготовлением десяти статуй Аменемхета II для пирамидного храма этого царя (E. A. W. Budge. A Guide to the Egyptian Collections in the British Museum. Sculpture. London, 1909, № 143, стр. 215, табл. XXIV).

³¹ B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. IV. Oxford, 1934, стр. 80, 84.

³² A. Lansing. The Excavations at Lisht. The Mastabah of Se'n Wosret-'ankh. „Bull. MMA“ II, Nov. 1933, стр. 9—26.

³³ N. G. Davies. The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostri I and of his Wife, Senet. London, 1920.

³⁴ H. G. Evers, ук. соч., т. II, §§ 119, 36, 58, 65, 139, 79, 75, 77, 78, 332.

³⁵ H. G. Evers, ук. соч., т. I стр. 23, сл.

³⁶ A. Blackman. Middle Egyptian Stories, т. I, стр. 19—21, стрк. В 51—53, 55—56, 62—68.

³⁷ H. G. Evers, ук. соч., т. I, табл. 33.

³⁸ Там же, табл. 29.

³⁹ Там же, табл. 17.

⁴⁰ Там же, табл. 28.

⁴¹ H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, стр. 297.

⁴² „Ancient Egypt“, IV, 1915, фронтиспис.

⁴³ W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. I. New York, 1953, стр. 206—207, рис. 124.

⁴⁴ C. Aldred. Middle Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1950, стр. 41—42, № 29.

⁴⁵ Там же, стр. 43, № 33.

⁴⁶ W. S. Hayes, ук. соч., стр. 324—326, рис. 213.

⁴⁷ C. Aldred, ук. соч., стр. 48, № 52, 53.

⁴⁸ „Encyclopédie Photographique du Louvre. Paris“ 1935, табл. 13.

⁴⁹ A. Lansing. The Excavations at Lisht. „Bull. MMA“ II, Nov. 1934, стр. 30, рис. 11 и фото на обложке.

ГЛАВА VII

¹ P. Newberry. Beni Hasan, т. I. London, 1893, табл. VIII.

² A. C. Mace and H. E. Winlock. The Tomb of Senebtisi at Lisht. New York, 1916, стр. 55—56.

³ J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. II. Paris, 1954, стр. 334.

⁴ W. M. Fl. Petrie. Antacopolis, the Tomb of Qau. London, 1930, стр. 7, табл. IX.

⁵ Ср. W. M. Fl. Petrie. Deshasheh, 1897. London, 1898, табл. III.

⁶ Например, в гробнице Раура в Гизе (внутренний зал с центральной нишей).

⁷ Ср. двор верхнего храма Хефрена и гробницу Кара в Гизе (B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. III. Oxford, 1931, стр. 48—49). Сходное расположение верхних помещений — колонный двор, портик, первый зал с нишами для статуй, внутренний зал со спуском в подzemелье — см., например, в гробнице Птахшесеса в Абидосе (там же, стр. 78, сл.).

⁸ G. A. Reisner. Excavations at Kerma. Cambridge, 1923; G. A. Reisner. Excavations at Kerma. „Museum of Fine Art Bulletin“, 13, Boston, 1915, стр. 74, сл.

⁹ J. Capart. Some Remarks on the Sheikh el-Belied. JEA, 6, 1920, стр. 225—233, табл. XXIV.

¹⁰ Б. А. Тураев. Статуи и статуэтки Голенищевского собрания. Пг., 1917, № 36, табл. IV, 5; об этом типе статуй см.: М. Э. Матье. Эрмитажная статуя писца Маани-Имен. „Изв. ГАИМК“, IX, вып. 3, 1930, стр. 1—9.

¹¹ L. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, т. II. Berlin, 1913, № 440; т. I, 1911, № 236.

¹² L. Borchardt, ук. соч., т. II, № 459.

¹³ Там же, №№ 437, 444.

¹⁴ P. Newberry, ук. соч., т. I, стр. 20, 34—35, 53, 71—72.

¹⁵ P. Newberry. El Bersheh, т. I. London, 1895, табл. XIII, XV.

¹⁶ I. Lourie. Trois pseudo-stèles du Musée de l'Ermitage. MM, I, 1936, стр. 907—908.

¹⁷ Labib Habachi. Hekaib, the Deified Governor of Elfantine. „Archaeology“, 9, 1956, стр. 12, рис. 6; стр. 14, рис. 8.

¹⁸ J. H. Breasted. Egyptian Servant Statues, Washington, 1948, табл. 63.

¹⁹ J. Garstang. The Burial Customs of Ancient Egypt as Illustrated by Tombs of the Middle Kingdom, being a Report of Excavations Made in the Necropolis of Beni Hasan during 1902—1904. London, 1907.

²⁰ Статуэтка акробатки из Абидоса, Бруклинский музей, № 13 (J. H. Breasted, ук. соч., стр. 89, табл. 84, 85); аналогичная статуэтка неизвестного происхождения, Берлинский музей, № 14202 (там же, стр. 90, табл. 85a). Брестед добавляет, что Антес сообщил ему в письме о находке таких статуэток в гробницах Среднего царства в Эль-Берше.

²¹ Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings, т. III. Chicago, 1936, табл. XXIII.

²² P. Newberry. Beni Hasan, т. I, табл. XIV—XVI, XXVIII, XXX, XXXV.

²³ E. Budge. Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae etc. in British Museum, т. II. London, 1913, стр. 38.

²⁴ L. Klebs. Die Reliefs des Alten Reichs (2980—2475 v. Chr.). Heidelberg, 1915, стр. 33—34.

²⁵ E. Budge, ук. соч., т. I. London, 1911, стр. 54.

²⁶ W. M. Fl. Petrie. Denderah, 1898. London, 1900, стр. X, табл. XI.

²⁷ E. Budge, ук. соч., т. II, стр. 27.

²⁸ W. M. Fl. Petrie. Denderah, табл. X.

²⁹ P. Newberry. Beni Hasan, т. II, табл. VII—XVI; т. IV, табл. XLVII.

³⁰ L. Klebs, ук. соч., стр. 62—63; 46, 59, 62; J. E. Quibell and others. The Ramesseum. London, 1898, табл. IX; P. Newberry. Beni Hasan, т. I, табл. XIV, XXIX; J. Tylor. Wall Drawings and Monuments of El-Kab. The Tomb of Sebeknekt. London, 1896, табл. II.

³¹ И. М. Лурье и др. Очерки по истории техники Древнего Востока. М.—Л., 1940, стр. 152, 159, 210, 212, 213.

³² P. Newberry. El Bersheh, т. I, табл. XXIX.
³³ H. Schäfer and W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, табл. II; A. Blackman. The Rock Tombs of Meir, т. I. London, 1914, табл. II.

³⁴ P. Newberry. Beni Hasan, т. I, табл. XXXIII.

³⁵ W. Wreszinski. Atlas zur altaegyptische Kulturgeschichte, т. I. Leipzig, 1923, табл. 108. Характерно, что эти сцены также располагаются над ложными дверьми, где помещаются и сцены спугивания птиц с виноградных лоз, послужившие прототипами для сцен ловли птиц на деревьях (L. Klebs, ук. соч., стр. 56, 73). Ср. деревья с птицами в сцене ловли птиц силками в других гробницах номархов Антилопного нома (P. Newberry. Beni Hasan, т. II, табл. VI, XIV, XVI).

³⁶ Панирус Харрис 500 (W. M. Müller. Die Liebespoesie der Alten Aegypter. Leipzig, 1899).

³⁷ A. Erman. Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele. Aus dem Papyrus 3024 der Königlichen Museum. Berlin, 1896; И. М. Лурье. Беседа разочарованного со своим духом. ТОБЭ, I, 1939, стр. 148, сл.; R. Weill. Le livre du Désespéré. BIFAO, 45, 1947, стр. 89—154; М. Э. Матъе. Из истории свободомыслия в Древнем Египте. ВИРА, III, 1956, стр. 380—401.

³⁸ A. Volten. Zwei altägyptische politische Schriften. Copenhagen, 1945, стр. 66—68.

³⁹ О стелах Лейденского музея см: P. A. Boeser. Beschreibung der aegyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden, т. V. Haag, 1918, табл. 68, 75; G. Steindorff. Das Lied an's Grab, ein Sänger und ein Bildhauer des mittleren Reiches. AZ, 32, 1894, стр. 123—126; J. Capart. Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, т. I. Paris, 1927, табл. 44; М. Э. Матъе. Роль личности художника., № 55, стр. 67.

ГЛАВА VIII

¹ A. M. Blackman. The Rock Tombs of Meir, т. I. London, 1914, стр. 17.

² R. Lepsius. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. II, табл. 136h.

³ K. Piehl. Inscriptions hiéroglyphiques recueil-

lies en Europe et en Egypte, т. III. Leipzig, 1900, табл. IV—VII.

⁴ Геродот. II, 148.

⁵ Страбон. География, XVII, 37.

⁶ Диодор. I, 2, 61.

⁷ J. Couyat et P. Montet. Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques de Ouadi Hammamat. Le Caire, 1912, № 19, стр. 41—42, табл. V; № 43, стр. 48, табл. XIII.

⁸ B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. IV. Oxford, 1934, стр. 98; L. Habachi. The Monument of Biahmu. „Ann. du Serv.“, XL, 1940, стр. 721, сл.

⁹ Геродот. II, 149. Об этих статуях упоминает и Диодор (I, 2, 52). Ванслеб видел еще в 1672 г. нижнюю часть одной из статуй; их фрагменты были найдены Лепсиусом и Питри.

¹⁰ W. M. Fl. Petrie. Illahun, Kahun and Gurob. London, 1891, стр. 7, табл. XVI.

¹¹ H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, табл. VI.

¹² E. H. Naville. The XI-th Dynasty Temple at Deir el-Bahari, тт. 1—3. London, 1907—1913. Т. I, табл. XIX, XXI; т. II, табл. II.

¹³ H. G. Evers. Staat aus dem Stein, т. I. München, 1929, табл. 83.

¹⁴ Там же, табл. 86.

¹⁵ Там же, табл. 77.

¹⁶ Там же, табл. 89.

¹⁷ Там же, табл. 81.

¹⁸ Там же, табл. 102—104.

¹⁹ H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. VII; W. Golénischeff. Amenémha III et les sphinx de „San“. „Rec. du Trav.“, XV, 1893, стр. 131—136; J. Harris. The Date of the „Hyksos“ Sphinxes. JEA, 41, 1955, стр. 123, 149.

²⁰ М. Э. Матъе и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, №№ 15—16; 18—20.

²¹ H. G. Evers, ук. соч., т. I, табл. 127, 129, 130.

²² Там же, табл. III, 112.

²³ H. G. Evers, ук. соч., т. II. München, 1929, табл. 8, 11, 14, 16, 20, 22, 26, 27.

²⁴ Статуэтка Аменемхета III, музей в Филадельфии, стеатит, дл. 5,6 см; статуэтка Сенусерта III (?),

Каирский музей, № 35687, бронза (H. Fischer. *Prostrate Figures of Egyptian Kings*. "University Museum Bulletin". Philadelphia, 20, 1956, стр. 27—42); статуи цариц (J. Vandier. *Manuel d'archéologie égyptienne*, т. III. Paris, 1958, стр. 223, табл. LXXIV; J. Cooney. *Five Years of Collecting Egyptian Art*. The Brooklyn Museum. New York, 1956, № 2, стр. 3, 7—10).

²⁵ О. Ф. Вальдгауэр. Этюды по истории античного портрета, ч. I. Пр., 1921, стр. 2—3.

²⁶ Labib Habachi. Hekaib, the Deified Governor of Elephantine. "Archaeology", 9, 1956, стр. 12, рис. 6; стр. 14, рис. 8.

²⁷ C. Aldred. *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt*. London, 1950, стр. 51, табл. 67.

²⁸ Там же, стр. 48—49, табл. 56.

²⁹ J. Cooney. A Souvenir of Napoleon's Trip to Egypt. JEA, 35, 1949, стр. 153, табл. XVII.

³⁰ М. Э. Матъе. Эрмитажная статуя писца Мани-Имена. "Изв. ГАИМК", IX, вып. 3, 1930, стр. 1—9.

³¹ "Encyclopédie Photographique du Louvre". Paris, 1935, табл. 58.

³² М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 23, 21.

³³ H. Fechheimer. *Kleinplastik der Ägypten*. Berlin, 1922, табл. 33; H. Hall. A Wooden Figure of an Old Man. JEA, IX, 1923, стр. 80, табл. XX, 2; М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 22.

³⁴ M. Mogensen. La Glyptothèque Ny Carlsberg. Copenhagen, 1930, № 1597, табл. XV; C. Aldred, ук. соч., № 50.

³⁵ М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 26.

³⁶ J. H. Breasted. *Egyptian Servant Statues*. Washington, 1948, табл. 62a.

³⁷ J. Cooney. *Five Years...*, стр. 4—5, табл. 13; "Egyptian Art in the Brooklyn Museum Collection". New York, 1952, № 28; W. C. Hayes. *The Scepter of Egypt*, т. I. New York, 1953, стр. 22.

³⁸ H. Fechheimer, ук. соч., табл. 30.

³⁹ М. Э. Матъе. Египетские и коптские женские магические статуэтки. ТОВЭ, I, 1939, стр. 176—177.

⁴⁰ W. C. Hayes, ук. соч., стр. 222, рис. 138.

⁴¹ Там же, стр. 223, рис. 193.

⁴² J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 239, табл. LXXXII.

⁴³ H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 291.

⁴⁴ J. H. Breasted, ук. соч., стр. 67, табл. 61a.

⁴⁵ H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 295; C. Aldred, ук. соч., № 55; H. Wallis. *Egyptian Ceramic Art*. London, 1900, рис. 5—6; P. Newberry. *Beni Hasan*, т. IV. London, 1900, табл. II, IV.

⁴⁶ F. Bisson de la Roque, C. Contenau et F. Chapouthier. *Le trésor de Tod*. Le Caire, 1953.

⁴⁷ Ср., например, фаянсовые сосуды, подражающие критской керамике (J. Capart. *Les art mineurs*. Paris, 1947, табл. 648).

⁴⁸ P. Newberry, ук. соч., т. IV, табл. XIX.

⁴⁹ W. C. Hayes, ук. соч., стр. 242, рис. 155.

⁵⁰ J. Garstang. *The Burial Customs of Ancient Egypt as Illustrated by Tombs of the Middle Kingdom, being a Report of Excavations made in the Necropolis of Beni Hasan during 1902—1904*. London, 1907, стр. 144, рис. 142.

⁵¹ P. Newberry. *Egyptian Antiquities. Scarabs*. London, 1906, стр. 71, рис. 60—63, 82.

⁵² J. J. Morgan. *Fouilles à Dahchour mars — juin 1894*. Vienne, 1895, стр. 48—72, табл. V—XXV.

⁵³ Развитие орнамента в ювелирных изделиях вполне соответствует и богатству орнаментов в росписях. Смирн, подчеркивая появление в Среднем царстве пальметки и спирали и более широкое применение розетки, правильно отмечает, что формы здесь именно египетские, а не критские (W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*. London, 1949, стр. 243).

⁵⁴ Имен мастеров Среднего царства сохранилось меньше, чем от времени Древнего царства. Кроме упомянутых в тексте, можно указать рисовальщика Сасебека, изображенного на стеле Сенебсума, автором которой он, видимо, был (E. W. Ware. *Egyptian Artists Signatures*. *American Journal of Semitic Languages*, XLIII, 1926—1927, стр. 193 и 206). В Абидосе найдено несколько стел, поставленных скульпторами и живописцами — рисовальщиком Уремиутснофру (там же, стр. 198 и 206, № XXXIII), скульптором Снофру (H. Lange und H. Schäfer. *Grab und Denksteine des Mittleren Reiches*, т. II. Cairo, 1903, стр. 341) и др. Рисовальщик Иби упомянут в молитве на стеле Сенбу и Мери (E. W. Ware, ук. соч., стр. 201, № III).

ГЛАВА IX

¹ В. В. Струве. Происхождение алфавита. Пг., 1923.

² E. R. Ayrton, C. T. Currelly and A. E. P. Weigall. Abydos, т. III. London, 1904, стр. 35.

³ H. Winlock. The Tombs of the Kings of 17-th Dynasty at Thebes. JEA, 10, 1924, табл. XIV, XVI.

⁴ K. Sethe. Urkunden des ägyptischen Altertums, т. IV. Leipzig, 1909, стр. 13.

⁵ Ср. хотя бы группы фигурок копейщиков и лучников времени Среднего царства из Сиута (G. Maspero. Le Musée Egyptien, т. I. Le Caire, 1902, табл. 33). Ср. прически у мумий воинов XI династии, найденных в братской гробнице в Фивах (H. E. Winlock. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, Febr. 1928, стр. 13).

⁶ Эрмитаж, № 2690, черный гранит, выс. 38 см (М. Э. Матъе. Искусство Нового царства. Л., 1947, стр. 12—14, табл. I; М. Э. Матъе и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, № 33; J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. II. Paris, 1954, стр. 436).

⁷ В собрании музея Лондонского университета имеется статуэтка, купленная Питри в Маллави (J. S. Cart. Recueil de monuments égyptiens. т. I. Bruxelles, 1905, табл. LXVII; B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. IV. Oxford, 1934, стр. 169; W. M. Fl. Petrie. A History of Egypt, т. II. London, 1924, стр. 15) и изображающая человека по имени Камеса. На человеке надет передник, на голове полосатый платок с подобием урея. Работа статуэтки хуже эрмитажной. Надписи совпадают почти полностью, повторяются и ошибки. Как мне любезно сообщил хранитель музея в Бруклине д-р Б. Ботмер, в Academy of the New Church Museum он обнаружил еще одну статуэтку с именем Камеса, трактовка которой заставила его усомниться в ее подлинности. Думается, что по поводу эрмитажной статуэтки Камеса таких сомнений не должно возникать.

⁸ H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, табл. 306, 402. Ср.

с изображениями грифонов на росписи тронного зала в Кноссе и на рельефе из слоновой кости из Микен.

⁹ K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 649/2—651/17, 655/10—656/16, 657—660/1.

¹⁰ Б. А. Тураев. Египетская литература, т. I. М., 1920, стр. 107.

¹¹ B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, изд. 2, т. I. Oxford, 1960, стр. 144—146.

¹² K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 1004/2—9.

¹³ Там же, стр. 1—11.

¹⁴ Там же, стр. 32—39.

¹⁵ Там же, стр. 894; Б. А. Тураев, ук. соч., т. I, стр. 118.

¹⁶ G. Maspero. Comment Thouti prit la ville de Joppé, conte égyptien conservé au papyrus Harris № 500 du British Museum. „Journal Asiatique“, 1878, série 7, № 12, стр. 93—116; A. Erman. Die Literatur der Aegypter. Leipzig, 1923, стр. 216; М. Э. Матъе. Что читали египтяне 4000 лет тому назад. Л., 1936, стр. 63.

¹⁷ На стеле из Карнакского храма. A. Mariette. Karnak. Paris, 1875, табл. II.

¹⁸ A. Gardiner. Hymns to Amon from a Leiden Papyrus (глава 7). AZ, 42, 1905, стр. 16.

¹⁹ „Илиада“, IX, 381—384. Перевод Гнедича.

²⁰ А. В. Мачинский. К вопросу о музыкальном строе древнеегипетских музыкальных инструментов. СЕК, 2 (9), 1935, стр. 11—25; C. Sachs. Altägyptische Musikinstrumente. Leipzig, 1920.

²¹ Надпись в каменоломне Масара (K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 25).

²² W. Golénischeff. Notice sur un texte hiéroglyphique de Stabel Antar (Spéos Artemidos). „Rec. du Trav.“, 3, 1882, стр. 1—3; 6, 1885, стр. 20.

²³ H. Brugsch. Bau und Maasse des Tempels von Edfu. AZ, 10, 1872, стр. 3—4.

²⁴ Это название относилось (во всяком случае, вначале) к основному храму XVIII династии, включая III пилон, поскольку на южном архитраве колоннады гипостилия написано, что последний „построен перед Ипет-Сут“ (P. Barget. La structure du temple Ipet-Sout d'Amon à Karnak du Moyen Empire à Amenophis II. BIFAO, LII, стр. 145—155, табл. I).

²⁵ Текст на стеле Яхмеса I, найденной около VII пилона под мостовой Тутмеса III (G. Legrain. Second rapport sur les travaux exécutés à Karnak du 31 octobre 1901 au 15 mai 1902. „Ann. du Serv.“, IV, 1903, стр. 26).

²⁶ K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 53.

²⁷ J. H. Breasted. Ancient Records of Egypt, т. II. Chicago, 1927, стр. 20, прим. d.

²⁸ K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 53.

²⁹ P. Barguet, ук. соч., стр., 146—147.

³⁰ В подлиннике „тень бога“.

³¹ K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 55—56.

³² Там же, стр. 57—58.

³³ Такое помещение жертвенника и лестницы, ведущей на крышу храма, именно в правой части здания вообще свойственно египетским храмам; ср. храм Ниусерра в Абу-Гуробе, храм Хатшепсут в Дейр эль-Бахри, храм в Курнэ и др. (L. Borchardt. Zur Baugeschichte des Amontempels von Karnak. Leipzig, 1935).

³⁴ R. Lepsius. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, т. III, табл. 24 d, s.

³⁵ B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, 1960, стр. 71—75; 143—144. От первой половины XVIII династии известны еще имена зодчих Пу (время Тутмеса I) и Неби (время Тутмеса III), однако объекты их работ не установлены. „Великие зодчие“ Пениати и его заместитель Яхмес вели строительство, видимо, в Гермонтисе, но, возможно, и в Карнаке (K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 51—53).

³⁶ G. Lefebvre. Histoire des grands prêtres d'Amon de Karnak. Paris, 1929, стр. 76, 81, 228—231.

³⁷ Там же, стр. 64—66.

³⁸ H. Carter. A Tomb Prepared for Queen Hatshepsut Discovered by the Earl of Carnarvon. „Ann. du Serv.“, 16, 1917, стр. 179—182; H. Carter. A Tomb Prepared for Queen Hatshepsut and other Recent Discoveries at Thebes. JEA, IV, 1917, стр. 107, сл.

³⁹ Отцом Сенмута был судья Рамес, матерью — Хатнефрет; их гробница была найдена перед официальной гробницей Сенмута в Курнэ (A. Lansing and W. Hayes. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, Jan. 1937, стр. 12).

⁴⁰ K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 407—415.

⁴¹ Там же, стр. 407—415.

⁴² Каирский музей, № 579 (M. Benson and J. Gourlay. The Temple of Mut in Asher. London, 1899, стр. 299—309, табл. XII; L. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, т. II. Berlin, 1913, стр. 127—130, табл. 99; K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 407—415). Статуи Сенмута, найденные в тайнике Карнака, здесь не упоминаются, так как место их находки — тайник, естественно, не определяет фактического места их нахождения в Карнаке.

⁴³ Каирский музей, № 42114 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II. Oxford, 1929, стр. 49, 59).

⁴⁴ С этим залом был связан рассказ об „избрании“ Амоном Тутмеса III на царство (K. Sethe, ук. соч., т. IV, стр. 157). Если этот рассказ и не соответствует исторической действительности, он все же, видимо, отражает какой-то эпизод сложной истории Тутмесидов.

⁴⁵ Вандье допускает возможность того, что эти молельни существовали еще при Аменхотепе I и что Инени возвел портик со статуями Тутмеса I только в западном конце двора вдоль V пилона (J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 870).

⁴⁶ О ритуальном назначении этих и соседних помещений см. P. Barguet, ук. соч., стр. 147—151.

⁴⁷ Вандье предполагает, что статуи Тутмеса III уже стояли здесь и при Инени и что Тутмес III только увеличил их число (J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 882). Однако сам же Вандье признает, что и это предположение, как, с его точки зрения, и реконструкция Борхардта, является только гипотезой (там же, стр. 882—883).

⁴⁸ G. Jéquier. L'architecture et la décoration dans l'Ancien Egypte. Les temples Memphites et Thébains des origines à la 18^e dynastie, т. I. Paris, 1911, табл. 50; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 40.

⁴⁹ J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 886—890, рис. 420.

⁵⁰ G. Legrain. Le temple de Ptah Ris-anbouf dans Thèbes. „Ann. du Serv.“, III, 1902, стр. 97; G. Maspero. La consecration du nouveau temple de Ptah Thébain par Thoutmes III. CRAI BL, 1900, стр. 114.

⁵¹ Статуя Каирского музея, № 42125 (G. Legrain. Statues et statuettes de rois et de particuliers,

т. I. Le Caire, 1906, табл. LXXIV); статуя Британского музея, № 708 (H. Hall. The Statues of Senmw and Menkheperreseneb in the British Museum. JEA, 14, 1928, стр. 1—2, табл. III).

⁵² G. Lefebvre, ук. соч., стр. 82, сл. и 233, сл.; N. G. Davies. The Tombs of Menkheperreseneb, Amenmose and others. London, 1933. Менхеперсенеб был молочным братом Тутмеса III или его отца.

⁵³ Ph. Virey. Sept tombeaux Thébains. „Mémoires de la Mission Française au Caire“, V, 1891, стр. 209.

⁵⁴ R. Lepsius, ук. соч., ч. III, стр. 243—244, табл. 39.

⁵⁵ Статуя Каирского музея, № 42171 (G. Legrain. Statues et statuettes., т. I, табл. 35). Лергэн ошибочно относил статую ко времени Рамсеса II, но Зетэ установил, что Бепермерит жил при Тутмесе III (K. Sethe. Der Architekt Benermerwt. AZ, 58, 1923, стр. 151—152). Стела этого же зодчего имеется в музее в Гренобле (A. Moret. Monuments égyptiens de la collection du comte de Saint-Ferriol. „Revue égyptologique“, 1, 1919, стр. 14—15).

⁵⁶ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 54.

⁵⁷ Там же, стр. 30; J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 908.

⁵⁸ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 90.

⁵⁹ Каирский музей (L. Borchardt. Statuen und Statuetten., т. I, № 638).

⁶⁰ H. Gauthier. Le livre des rois d'Egypte, т. II. Le Caire, 1907, стр. 289. В Карнаке работали зодчие Самут и Птахемхет (гробницы №№ 142 и 77).

⁶¹ Равно и в гипостиле (M. Pillet. Rapports sur les travaux de Karnak. „Ann. du Serv.“, 24, 1924, стр. 59—63, табл. II).

⁶² B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 28.

⁶³ M. Pillet, ук. соч., табл. VIII, 2.

⁶⁴ На последнем плане Карнака (J. Vandier, ук. соч., т. II, рис. 420) южная часть стены между III пилоном и стеной Тутмеса III под вопросом приписана Рамсесу IX, а северная не датирована.

⁶⁵ J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 910—912. (Данные приведены по итогам работ Шевриэ).

⁶⁶ H. Chevrier. Rapport sur les travaux à Karnak. „Ann. du Serv.“, L, 1950, стр. 434—436, табл. IV.

⁶⁷ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 3—5; J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 917—918.

⁶⁸ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 89—93; M. Benson and J. Gourlay. The Temple of Mut in Asher. London, 1899; J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 914—917.

⁶⁹ Статуи богини Сехмет из храма Мут, см. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 93, а также „Encyclopédie Photographique du Louvre“. Paris, 1935, табл. 3; H. Gauthier. Une nouvelle statue thébaine de la déesse Sakhmet. „Ann. du Serv.“, 26, 1926, стр. 95—96; G. Jéquier, ук. соч., т. I, табл. LXXV; М. Э. Матье и В. В. Павлов, ук. соч., № 43.

⁷⁰ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 95.

⁷¹ P. Lacau. Le plan du temple de Louxor. „Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles Lettres“, 43,2, Paris, 1951, стр. 77, сл.; J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 843.

⁷² G. Jéquier, ук. соч., т. I, стр. 14.

⁷³ Иначе трудно объяснить наличие приводившей сюда аллеи сфинксов Аменхотепа III и находку здесь статуй XVIII династии.

⁷⁴ Каирский музей, № 583, найдена в Карнаке между III и IV пилонами (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 28, L. Borchardt. Statuen und Statuetten., т. II, № 583).

⁷⁵ Первоначальное мнение египтологов, что в этой надписи идет речь о знаменитых колоссах Мемнона, то есть о колоссальных статуях, изображавших Аменхотепа III и стоявших перед пилоном его заупокойного храма на западном берегу Фив, было правильно опровергнуто Зетэ (K. Sethe. Amenhotep, der Sohn des Nari. „Aegyptiaka“. Leipzig, 1897, стр. 107—116), который указал, что: 1) Аменхотеп говорит о статуе царя, поставленной „в этом великом доме“, то есть в Карнаке, где была найдена статуя Аменхотепа, сына Хапу, на которой находится цитируемая надпись, и 2) размеры статуи, указанные в надписи, не соответствуют размерам колоссов Мемнона. Приведенный отрывок надписи Аменхотепа, сына Хапу, помогает совершенно

но ясно определить, о каких именно сооружениях говорит Аменхотеп. Он упоминает в первую очередь „гору из песчаника“, сделанную им для фараона. Место это вызвало у египтологов ряд сомнений и переводилось ими весьма спорно. По-видимому, здесь следует видеть иносказательное обозначение пилона. Большой словарь египетского языка под словом „dw“ (гора) указывает, что оно с добавлением названия материала может употребляться в смысле обозначения какого-нибудь крупного памятника, в частности, позолоченный обелиск назывался „горой из золота“ (A. Erman und H. Grapow. Wörterbuch der ägyptischen Sprache, V. Berlin, 1921, стр. 544). Аналогичным образом о большом сооружении из песчаника говорилось „гора из песчаника“. Таким большим памятником из песчаника был третий пилон храма Амона-Ра. Думается, что в той же автобиографии Аменхотепа, сына Хапу, мы находим и подтверждение этого толкования текста, поскольку, говоря о поставленной им в храме колоссальной статуе Аменхотепа III, Аменхотеп, сын Хапу, указывает, что „красота ее осветила пилон“, то есть прямо упоминается пилон. К тому же Аменхотеп говорит; „я не повторил того, что было сделано до меня“, и действительно, пилон Аменхотепа III до такой степени превышал прежние пилоны, что это давало Аменхотепу, сыну Хапу, право гордиться тем, что он был первым строителем, создавшим подобный памятник.

⁷⁶ Каирский музей, № 1199 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 9).

⁷⁷ Каирский музей (G. Legrain. Statues et statuettes. ., т. I, № 42127; B. Porter and R. Moss, ук., соч., т. II, стр. 54; G. Legrain. Les nouvelles découvertes de Karnak. BIFAO, III, 1902, стр. 153—167; G. Maspero. Comment un ministre devint dieu en Egypte. „Journal des Débats“, I, 1, 1902; G. Legrain. Rapport sur les travaux exécutés à Karnak. „Ann. du Serv.“, II, 1901, стр. 272; G. Maspero. Notes sur le rapport de M. Legrain. „Ann. du Serv.“, II, 1902, стр. 281).

⁷⁸ Британский музей, № 108 (S. R. K. Glanville. Some Notes on Material for the Reign of Amenophis III. JEA, 15, 1929, стр. 2—5, табл. II, 2).

⁷⁹ Стела Британского музея, № 138. См. литературу по этому вопросу в работах: G. Möller. Das Dekret des Amenophis, des Sohnes des Hapu. „Sit-

zungsberichte des Pr. Academie der Wissenschaften“, 47, 1910; C. Robichon et A. Varille. Le temple du scribe Royal Amenohotep, fils de Hapu. Paris, 1936, стр. 1—17, табл. I.

⁸⁰ S. Birch. On a Tablet in the British Museum Relating to Two Architects. „Tr. SBA“, 8, 1885, стр. 143—163; P. Lacau. Stèles du Nouvel Empire. Le Caire, 1909—1927, № 34051, табл. XXX; I. E. Edwards. Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae (British Museum), т. VIII. London, 1939, стр. 22—25; J. Saint Fare Garnot. Les idées religieuses des frères jumeaux Sout et Hor, architectes d'Amenophis III. CRAIBL, 1948, стр. 549; J. Saint Fare, Garnot. Notes on the inscriptions of Suty and Hor. JEA, 35, 1949, стр. 63—68.

⁸¹ G. Legrain. Notes d'inspection. IV. Sur l'architecte Aménouthès, qui vécut sous Améno III. „Ann. du Serv.“, IV, 1903, стр. 197. Легрэн правильно считает, что памятники в Сильсилэ принадлежали какому-то крупному зодчему времени Аменхотепа III, но не Аменхотепу, сыну Хапу, поскольку последний всегда упоминает имя своего отца; к тому же не совпадают и титулы зодчих. Легрэн правильно предложил отнести к этому зодчему и статую из Бубастиса (см. след. прим.), но вывода о том, что Аменхотеп был строителем Луксора, Легрэн не сделал.

⁸² E. Naville. Bubastis (1887—1889). London, 1891, стр. 61, сл., табл. 13, 25 B, 35 F, F¹, F^{II}.

⁸³ R. Lepsius, ук. соч., ч. III, стр. 83, сл.; A. Moret. Du caractère religieux de la royauté pharaonique. Paris, 1902, стр. 138—139.

⁸⁴ H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., стр. 86, рис. 19.

⁸⁵ H. Schäfer, ук. соч., рис. 4.

⁸⁶ J. Vandier, ук. соч., т. II, стр. 912.

⁸⁷ L. Borchardt. Statuen und Statuetten..., т. II, № 551.

⁸⁸ В храме Мут также найдена статуя некоего Аменхотепа времени Аменхотепа III (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 93).

⁸⁹ К. Михаловский. Создатель канона египетского храма. ВДИ, 1956, № 4, стр. 129 и 125. Нельзя согласиться только с оценкой, которую К. Михаловский дает храмам Луксора и Мут; он считает, что хотя в обоих зданиях имеются все элементы, „из которых слагается канон храма Но-

вого царства", они все же „не могут считаться типическими примерами" этого канона, образцами которого Михаловский предлагает считать заупокойный храм Аменхотепа, сына Хапу, и находящиеся рядом с ним два анонимных небольших храма. Однако именно Луксор и храм Мут как раз соответствуют новому типу храма, который начал создавать еще Инени; храм же Аменхотепа, сына Хапу, к этому типу не относится, равно как и оба анонимных храма, где нет ни гипостилиа, ни помещений для священной ладьи.

⁹⁰ Например, в Амада и в Эль-Кабе (S. Clarke. El-Kab and its temples. JEA, 8, 1922, стр. 16—40).

⁹¹ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 116; G. Jéquier, ук. соч., табл. XLI—XLIV.

⁹² D. Randall Maciver and C. L. Woolley. Buhen. Philadelphia, 1911, табл. D.

⁹³ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 56.

⁹⁴ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V. Oxford, 1937, стр. 227, сл.

⁹⁵ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV. Oxford, 1934, стр. 263; G. Jéquier, ук. соч., табл. XXVII.

⁹⁶ J. Capart. L'architecture. Paris, 1922, табл. 19.

⁹⁷ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 91—92.

⁹⁸ Заупокойный храм Тутмеса I, вероятно, находился между храмом Аменхотепа I и пропилеями Хатшепсут.

⁹⁹ H. Carter. Report on the Tombs of Zeser-Ka-Ra Amenhetep I. JEA, III, 1916, стр. 153, сл., табл. XXIII.

¹⁰⁰ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 32.

¹⁰¹ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV, стр. 58.

¹⁰² Там же, стр. 83.

¹⁰³ R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 27, 10.

¹⁰⁴ E. Naville. The Temple of Deir el-Bahari, т. II. London, 1897, табл. XXV—XXIX.

¹⁰⁵ E. Drioton. Deux cryptogrammes de Senenmout. „Ann. du Serv.", 38, 1938, стр. 231.

¹⁰⁶ E. Naville. The Temple of Deir el-Bahari, т. II, табл. XXXIX; Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings, т. I. Chicago, 1936, табл. XIII. О завитках на плечах львов см.: H. Kantor. The Shoul-

der Ornament of Near Eastern Lions. JNES, 6, 1947, стр. 250—274; A. J. Arkell. The Shoulder Ornament of Near Eastern Lions. JNES, 7, 1948, стр. 52; H. Kantor. A Further Comment on the Shoulder Ornament. JNES, 9, 1950, стр. 55—56; D. M. A. Bate. The "Shoulder Ornament" of Near Eastern Lions. JNES, 9, 1950, стр. 53—54.

¹⁰⁷ H. E. Winlock. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA" II, March 1926, стр. 13—14, рис. 9, 10; W. C. Hayes. Varia from the Time of Hatshepsut. MDAIK, 15, 1957, стр. 78—90.

¹⁰⁸ H. E. Winlock. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA" II, Febr. 1928, рис. 33, 35—44, 55; W. C. Hayes. The Sarcophagus of Sennemut. JEA, 36, 1950, стр. 19—23.

¹⁰⁹ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 99.

¹¹⁰ Гробница Кена (там же, стр. 59); Инени (там же, стр. 61); Яхмеса (там же, стр. 85); Усера (там же, стр. 61).

¹¹¹ N. G. Davies. The Tomb of Nakht at Thebes. New York, 1917, стр. 30, прим. 3.

¹¹² M. Wegner. Stilentwicklung der Thebanischen Beamtengräber. MDAIK, IV, 1933, стр. 41—42.

¹¹³ C. Robichon et A. Varille, ук. соч., стр. 127.

¹¹⁴ К. Михаловский, ук. соч., стр. 127. К. Михаловский предлагает видеть в этом храме „классический и типический уклад помещений в соответствии с канонами храмовой архитектуры", однако на самом деле это не так. Здесь нет ни гипостилиа, ни помещений для священной ладьи; это, в сущности, ясно и самому К. Михаловскому.

¹¹⁵ Озеро с садом уместно и в царском заупокойном ансамбле (храм Хатшепсут), и около гробниц частных лиц.

¹¹⁶ W. C. Hayes. The Tomb of Nefer-Khewet and his Family. „Bull. MMA" II. Nov. 1935, стр. 17.

¹¹⁷ B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, стр. 16—18. Литературу о поселке работников некрополя см. в перечне литературы к гл. XVI.

¹¹⁸ Гробница № 104 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 133; N. G. Davies. The Town-Hous in Ancient Egypt. "Metropolitan Museum Studies", I. New York, 1919, стр. 233, сл.). Изображение дома Тхутинефера обычно объяснялось неправильно, так как после истолкования росписи Н. Дэвисом

его выводы повторялись другими авторами. Как показал И. М. Лурье (И. М. Лурье. Египетский дом времени Нового царства. ТГЭ, II, 1958, стр. 42—54), Дэвис принял изображение дома Тхутинефера за разрез трехэтажного здания, не обратив внимания на то, что здесь, как и везде, необходимо исходить из принятых в египетском рисунке условных приемов передачи расположенных на разных расстояниях предметов, частей здания. Лурье правильно сравнил рисунок дома Тхутинефера с изображениями храмов на рельефах в гробницах вельмож в Ахетатоне. Раскопки этих храмов позволяют прозреть их изображения, причем устанавливаются совершенно определенные приемы передачи помещений, расположенных друг за другом, дверей, ведущих из одних помещений в другие, и т. п. На рельефах Ахетатона, согласно правилам египетского рисунка, все то, что находится позади какого-либо помещения или предмета, изображается над ним. У нас нет никаких данных считать, что в гробнице Тхутинефера художник почему-то изменил общепринятым в течение долгого времени в египетском искусстве нормам, что позволило бы истолковать изображенный им дом как трехэтажный, а не обычный одноэтажный дом. Лурье указывает, что при толковании Н. Дэвиса и закрома и кухня богатого дома оказываются на крыше, что противоречит всем данным раскопок домов в Ахетатоне и в других египетских городах; к тому же крыши были по своей конструкции непригодны для того, чтобы выдерживать подобную нагрузку. Сравнение рисунка из гробницы Тхутинефера с другими изображениями, а также с раскопанными домами в Ахетатоне, Гизе и других местах, подтверждает справедливость выводов Лурье. Предположенное Дэвисом деление жилищ знати на два вида — одноэтажный „усадебный дом“ и „городской дом“, имевший якобы два этажа, не находит подтверждений. Можно говорить лишь о наличии на кровлях домов легких навесов или беседок, но не вторых этажей.

¹¹⁹ U. Hölscher. Das Grabdenkmal des Königs Chephren. Leipzig, 1912, стр. 86—87, рис. 73, 75, 77.

¹²⁰ A. Lansing. Excavations at the Palace of Amenhotep III at Thebes. „Bull. MMA“ II, March 1918, Suppl. стр. 8; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 200; W. C. Hayes. Inscriptions from the

Palace of Amenhotep III. JNES, 10, 1951, стр. 35—56, 82—111, 156—183, 231—242; J. H. Breasted, ук. соч., т. II, стр. 868—869; G. Steindorff. Amenophis III Gedächtnisskarabäus auf die Anlage eines Sees. AZ, 39, 1901, стр. 62, сл.

¹²¹ G. Maspero. Art in Egypt. London, 1912, рис. 278.

¹²² Там же, рис. 276.

¹²³ „Книга о смоковнице и финиковой пальме“ (L. Borchardt. Ein „ex libris“ Amenophis III. AZ, 33, 1895, стр. 72—73; W. M. Müller. Die Liebespoesie der alten Aegypter. Leipzig, 1899).

¹²⁴ G. Roeder. Urkunden zur Religion des Alten Ägypten. Jena, 1915, стр. 4, сл.

ГЛАВА X

¹ N. G. Davies. The Tomb of Ken-Amun at Thebes. New York, 1930, табл. XXXIX—XL. Дэвис считает, что их везли в Луксор, Ашер и Карнак (там же, стр. 40—41). Как известно, в храме Мут и была найдена одна статуя Кенамона, хранящаяся в Каирском музее, под № 935 (M. Benson and J. Gourlay. The Temple of Mut in Asher. London, 1899, стр. 326—328).

² N. G. Davies, ук. соч., стр. 39, табл. XXXVIII.

³ Каирский музей, № 42051, раскрашенный песчаник, выс. 1,2 м. В момент обнаружения тело статуи было красного цвета, брови, ресницы и глаза черного, борода — синего. Затем, однако, краски побледили. Найдена в 1903 г. у юго-восточного угла стены, сооруженной Тутмесом III вокруг обелисков Хатшепсут (G. Legrain. Statues et statuettes des rois et des particuliers, т. I. Le Caire, 1906, таб. XXVII). Г. Масперо, отмечая сходство головы Тутмеса I и статуи Сенусерта из Лишта, не делает, однако, никаких выводов из этого сопоставления и не приводит других аналогичных фактов, указывающих на то, что это сходство не случайное совпадение, а проявление сознательного подражания (Г. Масперо. Египет. М., 1915, стр. 214). Теми же стилистическими чертами отмечена и статуя неизвестной царицы (начало XVIII династии) в Метрополитэнском музее (W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. II. Cambridge — Massachusett, 1959, рис. 26).

⁴ Известия, выс. 0,65 м (F. M. Bissing. Denkmäler ägyptischer Sculptur, т. I. München, 1911, табл. 36; W. M. Fl. Petrie. A History of Egypt, т. II. London, 1924, стр. 47, рис. 18).

⁵ H. G. Evers. Staat aus dem Stein, т. II. München, 1929, стр. 14, сл.

⁶ Сфинксы (H. Winlock. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, Dec. 1928, рис. 14, 15); коленопреклоненные статуи (там же, рис. 9—10); осирические колоссы (там же, рис. 8); сидящая статуя (там же, рис. 17, 18; H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, Nov. 1929, рис. 11, 12; W. C. Hayes, ук. соч., т. II, рис. 55).

⁷ H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, March 1932, рис. 11.

⁸ H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, рис. 3, 4, 15; „Bull. MMA“ II, Nov. 1929, рис. 4—6.

⁹ H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, Nov. 1929, рис. 11, 12; „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, рис. 7.

¹⁰ Осирические колоссы верхней колоннады (H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, March 1932, рис. 7—9; W. C. Hayes, ук. соч., т. II, рис. 50); крупные коленопреклоненные статуи с сосудами в руках (H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, March 1930, рис. 2—4; „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, рис. 11—12).

¹¹ H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, рис. 8—10; „Bull. MMA“ II, Nov. 1929, фронтиспис и рис. 8; „Bull. MMA“ II, March 1932, рис. 5; G. Steindorff. Die Blütezeit des Pharaonenreichs. Bielefeld, 1910, рис. 18; H. R. Hall. A New Portrait-Head of Tutmosis III (?) at Berlin and the Portraits of Hatshepsut. JEA, 15, 1929, табл. XVI.

¹² H. Winlock, ук. соч., „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, стр. 9.

¹³ Ср., например, споры о замечательной голове из зеленого базальта в Британском музее, являющейся портретом Хатшепсут (H. R. Hall. Head of Monarch of the Tuthmosid House in the British Museum. JEA, 13, 1927, стр. 133, сл., табл. III—IV; H. R. Hall. A New Portrait-Head., стр. 78, сл).

¹⁴ Выс. 2 м. G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42053.

¹⁵ F. M. Bissing, ук. соч., табл. 39; G. Steindorff, ук. соч., рис. 28.

¹⁶ G. Jéquier. L'architecture et la décoration dans l'Ancienne Egypte. Les temples memphites et

thébains, т. I. Paris, 1911, стр. 57; H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, табл. 344, 2.

¹⁷ Каирский музей, алебастр, выс. 36 см (G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42060); Каирский музей, алебастр, выс. 40 см (там же, № 42061; о назначении таких статуй см.: M. Matthiew. A Note on the Coronation Rites in Ancient Egypt. JEA, 16, 1930, стр. 31—32); Каирский музей, серый базальт, выс. 90 см (G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42054).

¹⁸ Каирский музей, черный гранит, выс. 98 см (G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42072).

¹⁹ Каирский музей, зеленый базальт, выс. 57 см (G. Legrain, ук. соч., № 42077).

²⁰ Например, статуя: Каирский музей, серый гранит, выс. 1,20 м (G. Legrain, ук. соч., № 42073).

²¹ См. подробные данные об этом саркофаге: H. Winlock. The Tomb of Queen Meryet-Amon at Thebes. New York, 1932. Ценные вставки бровей и глаз исчезли еще в древности и заменены стеклянной пастой.

²² Каирский музей, песчаник, дл. 2,25 м (E. Naville. The XI-th Dynasty Temple at Deir el-Bahari, т. I. London, 1907, табл. 27). К этой группе стилистически близка и группа Аменхотепа II и Меритсерер (Г. Масперо, ук. соч., рис. 30).

²³ О развитии подобного типа статуй см.: М. Э. Матъе. Эрмитажная статуя писца Маани-Имен. „Изв. ГАИМК“, IX, вып. 3, 1930, а также публикацию очень интересной аналогичной статуэтки Тунера с царевичем Тени, сделанной из покрытого зеленой поливой стеатита (время Тутмоса III) (H. C. Beck. Notes on Glazed Stones (Part I. Glazed Steatit). AE, 1934, стр. 72). Среди статуй частных лиц выделяются иконографическим новшеством уникальные статуи Сенмута с царевной Нефрура (C. Aldred. New Kingdom Art. London, 1951, №№ 31—33).

²⁴ Выс. статуэтки Аменхотепа 40 см, Раинаи — 39 см. Издавались неоднократно (Б. А. Тураев. Статуи и статуэтки Голенищевского собрания. Пг., 1917, стр. 30—33, табл. VIII; В. В. Павлов. Египетская скульптура в Государственном Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1949, табл. 23—29; М. Э. Матъе и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, №№ 36—39).

²⁵ Гробница Аменхотепа и Раннаи найдена Шамполионом в Курнэ (Б. А. Тураев, ук. соч., стр. 33; R. Lepsius. Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. III, табл. 9; B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, изд. 2, т. I. Oxford, 1960, стр. 413—414; K. Sethe. Urkunden des ägyptischen Altertums, т. IV. Leipzig, 1909, стр. 105—108).

²⁶ Ср., например, статую везира Усера, Лувр, известняк, выс. 90 см (J. Carart. Recueil de monuments égyptien. I—II. Bruxelles, 1902—1905, т. I, табл. LXXI) или вельможи Май, Берлинский музей (см. рис. 122 настоящей работы).

²⁷ Эрмитаж, № 859, алебастр, выс. 32,4 см (М. Э. Матъе. Искусство Нового царства. Л., 1947, табл. XXIV; М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 62).

²⁸ Каирский музей, черный гранит, выс. 1,20 м (G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42126).

²⁹ Гробница Амонемипета, № 29 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 45—46); гробница Сеннефера, № 96 (там же, стр. 197—203).

³⁰ Каирский музей, черный гранит, выс. 1,10 м (G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42180). Лэгрэн считает, что это подписи скульпторов, создавших группу, тогда как Э. Уэр — что это подписи авторов рельефов (E. W. Ware. Egyptian Artists Signatures. "The American Journal of Semitic Languages and Literatures", XLIV, 3, April 1927). Сохранились имена ряда скульпторов времени XVIII династии, бывших, видимо, выдающимися мастерами, поскольку они могли устроить себе хорошие гробницы в фиванском некрополе. Это — начальник скульпторов фараона Рои, работавший в храме Тутмеса IV в Карнаке (гробница № 77, B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, стр. 150—152), начальник скульпторов фараона Хати и его сын, начальник скульпторов Амона, Аменхотеп-Хеви (гробница № 368, там же, стр. 431), Неферронпет (гробница № 140, там же, стр. 254), Нехемауи (гробница № 165, там же, стр. 277), скульптор Амона Хеви (гробница № 54, там же, стр. 104—105), начальник скульпторов фараона Небамон и скульптор Ипуки, обладатели гробницы с замечательными росписями (гробница № 181, там же, стр. 286—289). О творчестве всех этих мастеров, кроме Рои, ничего не известно.

³¹ Статуя Мааниамона, Эрмитаж, № 741, известняк, выс. 38,5 см (М. Э. Матъе. Эрмитажная статуя..., стр. 1—9; М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 32); группа Шери, Эрмитаж, № 2503, песчаник, выс. 22,5 см (М. Э. Матъе. Искусство Нового царства. Л., 1947, табл. XXV, 2).

³² H. Fechheimer. Kleinplastik der Ägypter. Berlin, 1922, табл. 53.

³³ G. Legrain, ук. соч., т. I, № 42080, табл. XLIX.

³⁴ „Encyclopédie Photographique du Louvre“. Paris, 1935, табл. 68.

³⁵ Статуя, Британский музей, черный гранит, выс. 2,40 м (C. Aldred, ук. соч., табл. 84); голова статуи, Британский музей, песчаник, выс. 1,17 м (G. Steindorff, ук. соч., фронтиспис); колоссы из Луксора, Метрополитэнский музей, диорит, выс. ок. 2,5 м (W. C. Hayes, ук. соч., т. I. New York, 1953, рис. 139—140); группа, Каирский музей, известняк, выс. 7 м (J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. III. Paris, 1958, табл. LVIII, 1).

³⁶ Метрополитэнский музей, серпентин, выс. 22,5 см (H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 345; W. C. Hayes, ук. соч., т. II, табл. 142; G. Daresy. Les costumes d'Aménouthès III. BIFAO, II, 1914, стр. 25, сл.).

³⁷ Лувр, известняк, выс. 44 см („Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 66—67).

³⁸ Голова статуи, ГМИИ, известняк, выс. 15 см (М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 46); голова статуи, Брюссельский музей, известняк, выс. 17 см (J. Carart, ук. соч., табл. 35—36); бюст статуи, Бирмингемский музей, известняк, выс. 29,2 см (C. Aldred, ук. соч., табл. 93). Попытка Вандье датировать брюссельскую голову послеамарнским временем (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 520) неубедительна. Б. Ботмер правильно придерживается датировки временем Аменхотепа III (B. Bothmer. Two Heads of the New Kingdom. „Bull. MMA“, № 269, 1949, стр. 48, прим. 2), как она датирована и в моей работе „Искусство Нового царства“, Л., 1947, стр. 177.

³⁹ Г. Масперо, ук. соч., стр. 324—325; J. Carart. Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, т. II. Paris, 1931, табл. 53—54; M. E. Grébaud. Le Musée Égyptien, т. I. Le Caire, 1890, стр. 39—40, табл. XLIV; G. A. Reisner. The Viceroy of Ethi-

opia. JEA, 6, 1920, табл. I; W. Spiegelberg. Über eine Statuengruppe des Kairiner Museums. „*Rec. du Trav.*“, 28, 1906, стр. 177. Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 520) предлагает и эту группу датировать послеамарнским временем, что неправильно (ср. М. Э. Матъе. Искусство Нового царства., стр. 98 и B. Bothmer, ук. соч., стр. 48, прим. 2).

⁴⁰ F. Bissing, ук. соч., т. I, табл. 43; H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 337; H. Fechheimer. Plastik der Ägypter. Berlin, 1923, табл. 64.

⁴¹ „Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 81; H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 61, 62, 64.

⁴² Британский музей, дерево, выс. 12 см (H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 342; H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 68); Туринский музей, дерево, выс. 15 см (H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 66); музей Лондонского университета, дерево, выс. 15 см (J. Sarrat. Recueil de monuments égyptiens., т. II, табл. 68; H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 342, 2).

⁴³ J. Sarrat. Documents., т. II, табл. 57.

⁴⁴ Например, H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 140, 141.

⁴⁵ H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 148, 149; M. Frédéricq. The Ointment Spoons in the Egyptian Section of the British Museum. JEA, 13, 1927, стр. 9, табл. VI, № 38186; L. Keimer. Remarques sur les „Cuillères à fard“ du type dit à la nagueuse. „Ann. du Serv.“, III, 1952, стр. 59—72.

⁴⁶ ГМИИ, № 3627 (В. К. Мальмберг. Купальщик и купальница. „Памятники Музея изящных искусств“, т. I. М., 1912, стр. 41—44, табл. VI—VII. См. библиографию; В. В. Павлов и С. И. Ходжаш. Художественное ремесло древнего Египта. М., 1959, стр. 139—141, а также М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 50; М. Э. Матъе. Искусство Древнего Египта. М., 1958, рис. 63; L. Keimer. Remarques sur le tatouage dans l'Égypte Ancienne. Le Caire, 1948, стр. 41).

⁴⁷ См. L. Keimer. Remarques sur le tatouage., стр. 41.

⁴⁸ H. Schäfer. Die altägyptische Prunkgefäße mit Aufgesetzten Randverzierungen. „Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens“, IV, 1, 1903, рис. 69, 70, 71, 74, 82, 85. См. очень интерес-

ные бронзовые чаши, найденные во дворе гробницы Рехмира и имевшие, возможно, ритуальное значение. В центре этих чаш укреплено по статуэтке коровы Хатор; каждая такая корова стоит как бы на мостике, который должен был служить, по мнению издавшего одну из чаш Уинлока, для того, чтобы удерживать стебли поставленных в чашу цветов лотоса. Приведенные Уинлоком эффектные фотографии показывают эту чашу, наполненную водой, с четырьмя большими живыми лотосами, из цветов которых как бы выходит корова Хатор (H. Winlock. An Egyptian Flower Bowl. „MM Studies“, V, 1936, стр. 147—156, табл. II).

⁴⁹ A. Erman. Die Märchen des Papyrus Westcar. Berlin, 1890. „Mitteilungen aus den Orient Sammlungen des Kön. Museum“, 5—6, V—VI.

⁵⁰ Б. А. Тураев. Египетская литература. Пр., 1922, стр. 204.

⁵¹ H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 139.

⁵² Папирус Харрис 500, Британский музей (W. M. Müller. Die Liebespoesie der Alten Ägypter. Leipzig, 1899).

⁵³ Британский музей, № 32767 (H. R. Hall. Some Wooden Figures of the 18-th and 19-th Dynasties in the British Museum. JEA, 15, 1929, стр. 236, табл. XXXVIII).

⁵⁴ H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 134—135.

⁵⁵ Там же, табл. 132, 133, 146; C. Aldred, ук. соч., рис. 160—161.

⁵⁶ Музей в Болонье, дерево, выс. 15 см (H. Fechheimer. Kleinplastik., табл. 65).

⁵⁷ Берлинский музей, дерево, выс. 17 см (H. Fechheimer. Plastik., табл. 76; H. R. Hall. Some Wooden Figures., стр. 236, табл. XXXIX).

⁵⁸ Известняк, выс. 35,5 см (Б. А. Тураев. Статуи и статуэтки., табл. VII, 2, № 48; М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., № 41).

⁵⁹ Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings, т. II. Chicago, 1936, табл. XX.

⁶⁰ E. D. Ross. The Art of Egypt through the Ages. New York, 1931, табл. 175.

⁶¹ Эрмитаж, № 737, дерево, выс. 34,5 см (N. Flittner. An Unpublished Wooden Statuette. AE, 1925, стр. 71—73; М. Э. Матъе и В. В. Павлов, ук. соч., №№ 34—35).

⁶² Брюссельский музей, известняк, выс. ок. 40 см (C. Aldred, ук. соч., табл. 80).

⁶³ Каирский музей, № 44861, черный гранит, выс. 1,30 м (C. Aldred, ук. соч., стр. 69, табл. 91). Нос статуи был поврежден еще в древности, вследствие чего лицо было несколько переработано, однако основная характеристика его не изменилась.

ГЛАВА XI

¹ M. Wegner. Stilentwicklung der Thebanischen Beamtengräber. MDAIK, IV, 1933, стр. 65.

² L. Klebs. Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches (XVIII—XIX Dynastie, 1580—1100). Heidelberg, 1934, стр. 55; W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. II. Cambridge — Massachusetts, 1959, стр. 164, рис. 90; A. R. Schulman. Egyptian Representations of Horseman and Riding in the New Kingdom. JNES, 16, 1957, стр. 263—271.

³ Гробница Пуимра, № 39 (B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, изд. 2, т. I. Oxford, 1960, стр. 71—75); гробница Усера, № 61 (там же, стр. 123—125); гробница Рехмира, № 100 (там же, стр. 206—214).

⁴ См., например, гробницы: Аменмеса, № 42 (там же, стр. 82—83); Джануни, № 74 (там же, стр. 144—146); Пехсухора, № 88 (там же, стр. 178—181).

⁵ Ср., например, гробницы: Менхеперрасенеба, № 86 (там же, стр. 175—178); Аменхотепа Са-Сэ, № 75 (там же, стр. 146—149).

⁶ Роспись в гробнице Менены, № 69 (W. Wreszinski. Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. Leipzig, 1923, табл. 232); роспись в гробнице Мина (N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch of the Expedition. „Bull. MMA“ II, Nov. 1935, стр. 52, рис. 7); роспись в гробнице Небамона, № 17 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 115).

⁷ N. G. Davies. The Tomb of Nakht at Thebes. New York, 1917, стр. 30, рис. 4; M. Wegner, ук. соч., стр. 53—55.

⁸ О технике росписей времени XVIII династии см.: Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings, т. III. Chicago, 1936.

⁹ R. Engelbach. Evidence for the Use of Mason's Pick in Ancient Egypt. „Ann. du Serv.“, 29,

1929, стр. 22; P. E. Newberry. The Life of Rehmara, Vezir of Upper Egypt under Thothmes III and Amenhetep II. Westminster, 1930, табл. XX; S. Clarke and R. Engelbach. Ancient Egyptian Masonry. London, 1933, стр. 106, рис. 113.

¹⁰ В гробнице носителя опахала Ментухерхепешфа, № 20, Н. Дэвис нашел такую окрашенную в красный цвет веревку, обмотанную вокруг кистей (N. G. Davies. Five Theban Tombs. London, 1913, стр. 5—6).

¹¹ E. Mackey. Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis. JEA, 4, 1917, стр. 74—85.

¹² А. Лукас. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М., 1958, стр. 529—530.

¹³ Там же, стр. 39—40.

¹⁴ Н. Дэвис считает, что художнику, расписавшему гробницу Кенамона, вообще принадлежит идея желтого фона (N. G. Davies. The Tomb of Kenamun at Thebes, т. I. New York, 1930, стр. 60).

¹⁵ Nina Davies, ук. соч., т. III, стр. XLII.

¹⁶ Там же, стр. XLII.

¹⁷ Собака, перегрызающая горло антилопе: гробницы Усера и Менхеперрасенеба (N. G. Davies. Five Theban Tombs., табл. XXII и XII); Рехмира (N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch., „Bull. MMA“ II. March 1932, стр. 59, рис. 10), Аменхета (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 53). Гиена, пытающаяся освободиться от стрелы: гробница Инени (там же, табл. 262), Интефа (N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch., March 1932, стр. 55, рис. 4—5), Рехмира (там же, стр. 59, рис. 10). Раненый бык: гробница Аменхета (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 53).

¹⁸ Гробница № 53 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 53).

¹⁹ N. G. Davies. Five Theban Tombs., табл. XXII; W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 26b и 5.

²⁰ W. M. Fl. Petrie. Scarabs and Cylinders with Names, Illustrated by the Egyptian Collection in the University College. London, 1917, табл. XXVI, 16.

²¹ Al. Rawe. The Topography and History of Beth Shan, т. I. Philadelphia, 1930, фронтиспис; Ch. Desroches Noblecourt. Interprétation et datation d'une scène gravée sur deux fragments de récipient en albatre provenant des fouilles du palais d'Ugarit. „Ugaritica“, т. III. Paris, 1956, стр. 188, рис. 146.

²² E. D. Ross. *The Art of Egypt through the Ages*. New York, 1931, стр. 161.

²³ N. G. Davies. *The Tomb of Ken-Amun...*, табл. XLVIII, XLVIIIa; H. Wild. *Contributions à l'ikonographie et à la titulature de Qen-Amun*. BIFAO, 56, 1958, стр. 203—237.

²⁴ Например, фигуры собак из гробницы Небамона (Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XV) и из гробницы глашатая Тутмеса (A. Prisse d'Avennes. *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments*. Paris, 1878, стр. 421).

²⁵ N. G. Davies. *The Tomb of Ken-Amun...*, стр. 60.

²⁶ Гробница Усерхета, № 56 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 26a).

²⁷ Гробница № 22 (там же, табл. 40); см. аналогичную композицию в гробнице Бакта, № 18 (там же, табл. 117).

²⁸ Гробница Сел-мизха, № 127 (там же, табл. 343).

²⁹ Гробница Аменемхета, № 53 (там же, табл. 77).

³⁰ Там же, табл. 77.

³¹ Ср. гробницы Суэмпута, № 92 (там же, табл. 294), царского писца Усерхета (там же, табл. 183—184).

³² Например, роспись в гробнице писца полей „Владыки Обсих Земель“ Менены, № 69 (там же, табл. 2).

³³ См. расположение тростников прямыми линиями в виде фона для всей сцены в росписи гробницы астронома Нахта, № 52 (там же, табл. 174).

³⁴ Гробница № 78 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 70 и 249; U. Bouriant. *Tombeau de Harmhabi*. MMF, 5, 1894, стр. 413—434; Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XLI; N. G. Davies. *The Graphic Work of the Expedition*. „Bull. MMA“ II, Dec. 1923, стр. 44, рис. 6).

³⁵ W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 423.

³⁶ Гробница № 22 (там же, табл. 76, 121, 122).

³⁷ Например, в гробницах: № 85 (там же, табл. 272); № 79 (там же, табл. 254); № 82 (там же, табл. 268).

³⁸ Гробница № 53 (там же, табл. 179).

³⁹ Эта деталь начинает затем повторяться и дальше, так как мы встречаем ее на фрагменте росписи из гробницы неизвестного вельможи времени XVIII династии, Брюссельский музей, № 2877 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 392).

⁴⁰ Гробница № 100 (там же, табл. 392).

⁴¹ Например в гробницах: начальника сокровищницы Тхутинсфера, № 80 (там же, табл. 258) и врача Небамона, № 17 (там же, табл. 117).

⁴² Гробница Мери, № 96 (N. G. Davies. *The Graphic Work...*, „Bull. MMA“ II, Febr. 1928, стр. 63, рис. 5); гробница Тхути, № 45 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 169).

⁴³ См. сцены пира в гробницах: астронома Нахта, № 52 (там же, табл. 175); второго жреца Амона Аменхотепа Са-Сэ, № 76 (N. G. Davies. *The Tomb of Two Officials of Tuthmosis IV*. London, 1923, табл. IV); управителя дома этого последнего, Джесеркарасенеба, № 38 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 141, 145); первого пророка Онуриса Небсени, № 108 (там же, табл. 28); неизвестного, № 129 (там же, табл. 71); писца Харемхеба, № 78 (там же, табл. 251).

⁴⁴ Гробница № 93 (N. G. Davies. *The Tomb of Ken-Amun...*, табл. IX, X, Ха).

⁴⁵ Гробница № 76 (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 239; N. G. Davies. *The Tomb of Two Officials...*, табл. IV—VI, XVIII). См. соответствующие изображения в гробницах: Джесеркарасенеба (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 144); неизвестного вельможи (там же, табл. 144); неизвестного вельможи (там же, табл. 71).

⁴⁶ Гробница Джесеркарасенеба (там же, табл. 141, 145).

⁴⁷ N. G. Davies. *The Tomb of Two Officials...*, стр. 8. О мастерах, создавших замечательные росписи фиванских гробниц XVI—XV вв. до н. э., вообще известно очень мало. Кроме Усерхета, можно назвать, пожалуй, лишь имена сеш-кедута Яхмеса, расписавшего гробницу Аменемхета, управителя везира Усерхета (A. Gardiner. *The Tomb of Amenemhet*. London, 1915, стр. 37, табл. VIII; М. Э. Матье. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. ТОВЭ, IV, 1947, № 80), начальника сеш-кедутов Мериу-мерну, руководившего работами в гробнице Неферсехеру, начальника фиванского дворца Аменхотепа III на западном берегу Нила (H. Helck. *Inhaber und Bauleiter des Thebanischen Grabs 107*. Berlin, 1956, стр. 17, 25, 26), сеш-кедута Амонмеса, автора росписей его собственной гробницы (B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, стр. 391); он же выполнил изображение начальника сокровищницы Ти на скале в Сехеле

(L. Habachi. Two Graffiti at Sêhel from the Reign of Queen Hatshepsut. JNES, XVI, 1957, стр. 100, рис. 6). См. интересную попытку выделить индивидуальные черты творчества определенных художников в работе: А. Мекхитарян. Un peintre thébain de la XVIII^e dynastie. MDAIK, 15, 1957, стр. 186—192.

⁴⁸ Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. LXX.

⁴⁹ Мандолинистка Харемхеба (U. Bouriant, ук. соч., табл. I); певичы из гробницы Небамона (N. G. Davies. The Tomb of Two Officials., табл. XIII).

⁵⁰ N. G. Davies. The Tomb of Two Officials., стр. 27, прим. 6.

⁵¹ Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XXXVI.

⁵² Там же, т. III, стр. 43.

⁵³ См. росписи гробницы Менены, № 69, и гробницы Джесеркараснеба, № 38 (M. Wegner, ук. соч., табл. XIIIa, XIVb, XVa).

⁵⁴ А не в гробнице Аменемхета, № 82, как думал Вегнер (там же, стр. 106).

⁵⁵ В. В. Павлов. Очерки по искусству Древнего Египта. М., 1936, стр. 100.

⁵⁶ Рельеф из храма Хатшепсут, Берлинский музей.

⁵⁷ Например, привод царицей Хатшепсут в дар богу Мниу четырех быков (E. Naville. The temple of Deir el-Bahari. London, 1895—1908, табл. CLXI); изображение Хатшепсут в виде сфинкса, топчущего врагов (там же, табл. CLX). Ср. также ряды бегущих воинов: Дейр эль-Бахри (там же, табл. CXXV—CXXVI, CL) и масштаба Ахтихепхраи (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 99); корабли с лазающими по крышам кают обезьянами: Дейр эль-Бахри (E. Naville, ук. соч., табл. LXIV) и масштаба Снофруинаштефа (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 410); сети с птицами: Дейр эль-Бахри (E. Naville, ук. соч., табл. CLXIII) и масштаба Ахтихепхраи (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 105).

⁵⁸ G. Jéquier. Les temples memphites et thébains. L'architecture et la décoration dans l'ancienne Egypte. Paris, 1920, табл. 24, 1 и 25.

⁵⁹ Там же, табл. 26.

⁶⁰ Рельефы на колоннах (G. Jéquier, ук. соч., табл. 43, 2—5); рельефы целлы (там же, табл. 42, 2 и 44, 1, 3, 4).

⁶¹ Рельефы хеб-седного зала Тутмеса III в Карнаке (G. Jéquier, ук. соч., табл. 52); рельефы на колоннах зала Анналов (там же, табл. 45, 2—3);

рельефы на стенах зала Анналов (там же, табл. 45, 47); рельефы VII пилона (там же, табл. 55).

⁶² Там же, табл. 60, 2—3.

⁶³ M. Wegner, ук. соч., стр. 46.

⁶⁴ Дэвис сравнивает табл. 32 и 33 в своем издании гробницы Пуимра (N. G. Davies. The Tomb of Puemrê at Thebes, I—II. London, 1922—1923) с пунтийскими рельефами Дейр эль-Бахри (E. Naville, ук. соч., табл. LXXXVI—LXXXIX).

⁶⁵ M. Wegner, ук. соч., стр. 46.

⁶⁶ Воины (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 23 и 236; E. Naville, ук. соч., табл. CXXV—CXXVI, CLV); негры (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 372; E. Naville, ук. соч., табл. LXXXVI).

⁶⁷ P. E. Newberry. Egyptian Antiquities. Scarabs. London. 1906, табл. XXVII, 4; см. также: W. Wreszinski. Löwenjagd im Alten Ägypten. Leipzig, 1932. Мнение Вегнера (M. Wegner, ук. соч., стр. 81), что езда на колеснице была введена не при Тутмесе I, а только при Тутмесе III, опровергается как упомянутым скарабеем, так и тем, что перед гробницей Сенмута было найдено погребение его лошади.

⁶⁸ P. E. Newberry. Egyptian Antiquities. Scarabs., табл. XXVIII, 18; P. E. Newberry. Scarab-shaped Seals. London, 1907, № 36200.

⁶⁹ Гробница № 84 (W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. 26b, 5).

⁷⁰ Там же, табл. 335, 337.

⁷¹ Гробницы: № 86 (там же, табл. 273, 276); № 85 (там же, табл. 94a); № 84 (там же, табл. 269, 26b, 5).

⁷² Берлинский музей, № 14994 (там же, табл. 94).

⁷³ N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch of the Expedition, „Bull. MMA“ II, March 1932, стр. 58, рис. 9.

⁷⁴ Гробница № 123 (там же, стр. 57, рис. 8). Ср. композицию группы жеребят с аналогично расположенными аистами в Эль-Берше, гробница № 2 (P. E. Newberry and F. L. Griffith. El-Bersheh, т. I. London, 1895, табл. XXII).

⁷⁵ Гробница № 80 (W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. 88).

⁷⁶ Там же, табл. 347 и 260.

⁷⁷ H. Chevrier. Rapport sur les travaux de Karnak. 1927—1928. „Ann. du Serv.“, 28, 1928, стр. 126, рис. 5.

⁷⁸ Гробница № 72 (N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch of the Expedition. „Bull. MMA“ II, Nov. 1935, стр. 49—50).

⁷⁹ Гробница № 56 (W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. I, 26, 185).

⁸⁰ N. G. Davies. The Tomb of Ken-Amun., т. I, табл. XXXI.

⁸¹ M. Wegner, ук. соч., стр. 48; G. Jéquier. La décoration égyptienne. Paris, 1911, табл. XXXVIII, XXXIX.

⁸² В гробнице Аменемхета, № 82 (M. Wegner, ук. соч., стр. 48).

⁸³ Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XXXIV.

⁸⁴ N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch of the Expedition. „Bull. MMA“ II, March 1932, стр. 54, рис. 3.

⁸⁵ W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. 44.

⁸⁶ Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. LVII; G. Steindorff und W. Wolf. Die Thebanische Gräberwelt. Glückstadt, 1936, фронтиспис.

⁸⁷ N. G. Davies. The Graphic Work of the Expedition. „Bull. MMA“ II, Dec. 1924, стр. 50, рис. 6.

⁸⁸ M. Wegner, ук. соч., табл. XIV a.

⁸⁹ H. Fechheimer. Plastik der Ägypter. Berlin, 1923, табл. 139; G. Steindorff, ук. соч., рис. 40 и фронтиспис; М. Э. Матвеев и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, №№ 44—45.

⁹⁰ Вполне возможно, что большое значение имели и рельефы заупокойного храма Аменхотепа III на западном берегу Нила, но, так как они до нас не дошли, мы можем это предполагать, а твердо основываться должны только на рельефах Луксора.

⁹¹ G. Jéquier. Les temples., табл. 69, 1. То же самое мы видим и на рельефах Аменхотепа III в Эль-Кабе (там же, табл. 74).

⁹² G. Steindorff, ук. соч., рис. 40.

⁹³ Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XI, VII.

⁹⁴ Барабанщик (там же, т. I, табл. XLVI); лотосы (там же, табл. LV).

⁹⁵ Там же, т. II, табл. LXIX.

⁹⁶ Там же, табл. LII, LXI, LXV.

⁹⁷ M. Wegner, ук. соч., стр. 52.

⁹⁸ См., например, сцену жертвоприношения в гробнице Менены (там же, табл. XIV).

⁹⁹ Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XXXVI; т. II, табл. LXX.

¹⁰⁰ Но все же не только у Джесеркарасенеба (гробница № 38) и Хевн (гробница № 54), как это говорит Н. Дэвис (N. G. Davies. Two Rameside Tombs at Thebes. New York, 1927).

¹⁰¹ N. G. Davies. Two Rameside Tombs., стр. 18, прим. I.

¹⁰² Гусята на фрагменте росписи, Британский музей, № 37978 (Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. LXVII); кошка из гробницы Нахта (W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. 175 b; N. G. Davies. The Tomb of Nakht., табл. X); кот из гробницы Ман (Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XXVII).

¹⁰³ M. Wegner, ук. соч., стр. 53.

¹⁰⁴ Например, фрагменты росписи, Британский музей, № 37978 (Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. LXVII); Британский музей, № 37984 (там же, табл. LXX).

¹⁰⁵ Там же, табл. LXXII.

¹⁰⁶ Nina Davies, ук. соч., т. I, табл. XLV.

¹⁰⁷ M. Wegner, ук. соч., стр. 50.

¹⁰⁸ J. Capart. L'art égyptien. Choix de documents, т. IV. Les arts mineurs. Bruxelles, 1947, табл. 734.

¹⁰⁹ L. Borchardt. Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re, т. I. Der Bau. Leipzig, 1910, стр. 130—131, табл. 14.

¹¹⁰ Лувр, диам. 18,0 см (H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, табл. 412).

¹¹¹ J. Capart, ук. соч., табл. 704—705.

¹¹² См., например: J. Capart, ук. соч., табл. 712—713; C. Aldred. New Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1951, табл. 97.

¹¹³ P. Newberry. A glass Chalice of Tuthmosis III. JEA, VI, 1920, стр. 155, сл., табл. XVI, 2.

¹¹⁴ Там же, стр. 157, табл. XVII.

¹¹⁵ J. Cooney. Glass Sculpture in Ancient Egypt. „Journal of Glass Studies“, II, New York, 1960, стр. 10, сл.

¹¹⁶ Ушебти Хекаreshu, Каирский и Бруклинский музеи (J. Cooney, ук. соч., стр. 14); ушебти Кенамона, Эрмитаж, черный базальт (W. Golénischeff. Inventaire de la collection égyptienne du Musée de l'Ermitage. SPb., 1891, № 960).

¹¹⁷ Например, сосуд, ГМИИ, № 1395, алебастр, выс. 6,5 см (В. В. Павлов и С. И. Ходжаш).

Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959, стр. 63, табл. 18).

¹¹⁸ Каирский музей; выс. 25 см (J. Quibell. The Tomb of Juua and Thuiu. Le Caire, 1908, табл. XXIV).

¹¹⁹ "Three Engraved Plaques in the Collection of the Earl of Carnarvon." JEA, III, 1916, стр. 73—75, табл. XI; Ch. Desroches-Noblecourt. Un "lac de turquoise". "Monuments Plot", 47, 1953, стр. 1—34.

¹²⁰ H. E. Winlock. The Treasure of Three Egyptian Princesses. New York, 1948.

¹²¹ Вазы из собрания ГМИИ (М. Э. Матье и В. В. Павлов, ук. соч., № 57; С. И. Ходжаш. Египетские расписные полихромные сосуды. ВДИ, I (35), 1951, стр. 136—142); ваза на росписи из гробницы Усерхета (G. Nagel. Un détail de la décoration d'une tombe thébaine: un vase avec une représentation de chevaux. JEA, 35, 1949, стр. 129—131).

¹²² J. Sainte Fare Garnot. Deux vases égyptiens représentant une femme tenant un enfant sur ses genoux. "Mélanges Picard", II. Paris, 1949, стр. 905—916. Автор публикует два сосуда (из ГМИИ и из Британского музея); по его словам, ребенок на первом сосуде показан больным, на втором — здоровым.

¹²³ Ср., например, мебель из гробницы зодчего фиванского некрополя Ха (E. Schiaparelli. Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto (Anni 1903—1920), т. II. La tomba intatta dell'architetto Cha nella necropoli di Thebe. Torino, 1927) и мебель из гробницы Юи и Туи, родителей царицы Тии (J. Quibell, ук. соч., табл. XXXVIII—XLIII).

¹²⁴ Еще в 1908 г. Г. Масперо попытался определить основные стилистические особенности главных художественных центров Египта. По его мнению, их было четыре: Мемфис, Фивы, Гермополь и восточная Дельта (G. Maspero. La statuaire égyptienne et ses écoles. Essais sur l'art égyptien. Paris, 1912, стр. 1—17). Несмотря на неизученность вопроса и наличие меньшего материала, чем в настоящее время, Масперо, со свойственным ему пониманием вещей, многое отметил правильно. Разумеется, далеко не со всеми его выводами можно согласиться; он не всегда учитывал общие для развития всего египетского искусства этапы, равно и различия па-

мятников, обусловленные их назначением, не ставил в связь особенности развития искусства и религиозно-философских концепций разных центров и не выявил исторических условий, породивших эти особенности. Все же главные линии определений Масперо правильны, равно как и разграничение сфер влияний виднейших художественных центров — Мемфиса и Фив. Не соглашаясь с Масперо в том, что ряд городов Среднего Египта якобы не развил своего искусства, все же следует отметить, что Масперо правильно заметил связь между искусством этих центров и наследием Мемфиса.

¹²⁵ S. Clarke. El-Kab and its Temples. JEA, 8, 1922, стр. 26; статуя эта теперь находится в Британском музее, № 1194 (E. Budge. Guide to the Egyptian Gallery. Sculpture. London, 1909, № 721; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V. Oxford, 1937, стр. 173; A. H. Sayce. Gleanings from the Land of Egypt. "Rec. du Trav.", XX, 1898, стр. 112).

¹²⁶ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 176—182.

¹²⁷ R. Lepsius. Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. III, табл. 43 а.

¹²⁸ J. Tylor and F. Griffith. The Tomb of Paheri at El-Kab. В кн.: E. Naville. Ahnas el-Medineh. London, 1894, стр. 6, табл. IV. См. всю литературу о гробнице Пахери: B. Porter and R. Moss, ук. соч. т. V, стр. 177, сл.

¹²⁹ J. Tylor and F. Griffith, ук. соч., табл. III—IV; W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. 147—148.

¹³⁰ J. Tylor and F. Griffith, ук. соч., табл. III; H. Winlock. The Work of the Graphic Branch of the Expedition. "Bull. MMA" II, Dec. 1930, стр. 39, рис. 8.

¹³¹ J. Tylor and F. Griffith, ук. соч., табл. IV; W. Wreszinski. Atlas., т. I, табл. 344.

¹³² R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 12 d; J. H. Breasted. Ancient Records of Egypt, т. II. Chicago, 1927, стр. 4, 53, прим. d. Видимо, фиванцем был и скульптор Амона Анхотеп, работавший в храме Сета в Нехебе (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 118).

¹³³ S. Clarke. El-Kab., стр. 26.

¹³⁴ Б. А. Тураев. Статуи и статуэтки Голенищевского собрания. Пг., 1917, стр. 20—21, табл. IV, 3.

¹³⁵ F. Griffith. A New Monument from Koptos. JEA, II, 1915, стр. 5—7. Датировка, предложенная Гриффисом.— время Аменхотепа II, правильна и подтверждается фиванскими аналогиями.

¹³⁶ J. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, т. II. Berlin, 1913, № 585, стр. 140—141. Имен местных мастеров почти не сохранилось. Можно указать зодчего Ипумеса, работавшего в храме богини Сатис (гробница № 23 в Асуане, J. Leclant. Fouilles et travaux en Egypte, 1957—1960. „Orientalia“, т. 30. Roma. 1961, стр. 189), а также рисовальщика Нсбнетиру, работавшего в Гуробе (М. Э. Матье. Роль личности художника..., № 71, стр. 70). По-видимому, выдающимся мастером был начальник скульпторов Тхути, сын судьи Кара и его жены Тин. Он, очевидно, жил и работал в Нехене, где найдена его скальная гробница с интересной автобиографической надписью, в которой Тхути говорит, что его имя будет известно спустя многие годы (B. Porter and R. Moss, уч. соч., т. V, стр. 197—198).

¹³⁷ Музей в Лейпциге, известняк, выс. 49,1 см (G. Steindorff. Aniba, т. I. Glückstadt, 1935, стр. 187, 189, табл. 37d).

¹³⁸ E. Budge, ук. соч., стр. 130, табл. XVIII; M. Mogensen. La Glyptotèque Ny Carlsberg. Copenhagen, 1930, стр. 99, табл. CVII.

¹³⁹ E. Budge, ук. соч., стр. 127, табл. XVII; L. Borchardt, ук. соч., т. II, № 452, стр. 48, табл. 74; № 587, стр. 142, табл. 105.

¹⁴⁰ Берлинский музей, № 1877, дерево, дл. 26,5 см („Ausführliches Verzeichniss der Ägyptischen Altertümer, Gypsabgüsse und Papyrus“. Berlin, 1896, стр. 200, рис. 41).

¹⁴¹ См. характеристику мемфисского искусства как противоположного „реализму искусства фиванского“ у Г. Масперо (G. Maspero, ук. соч., стр. 113). „Фиванский скульптор стремился, главным образом, к воспроизведению действительности такой, какой она ему представлялась“ (G. Maspero. La cachette de Karnak et l'école de sculpture thébaine. Paris, 1912, стр. 90, сл.). См. также: Ch. Breux. Guide-Catalogue sommaire. Musée National du Louvre. Département des Antiquités Égyptiennes, т. II. Paris, 1932, стр. 488—489, 556.

¹⁴² И. Г. Франк-Каменецкий. Памятники

египетской религии в фиванский период. М., 1917, стр. 13, сл.

¹⁴³ Ahmad Badawi. Memphis, als zweite Landeshauptstadt in Neuen Reich. Le Caire, 1948, стр. 53, сл.

¹⁴⁴ М. Э. Матье. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956, стр. 25—26.

¹⁴⁵ K. Sethe. Dramatische Texte zu Altaegyptischen Mysterienspielen. Leipzig, 1928; H. Junker. Die politische Lehre von Memphis. Berlin, 1941.

¹⁴⁶ Стела, Копенгагенская глипoteca, № 897 (M. Mogensen, ук. соч., стр. 98, табл. CVI; М. Э. Матье. Древнеегипетские мифы..., стр. 25—26).

ГЛАВА XII

¹ И. Г. Франк-Каменецкий. Памятники египетской религии в фиванский период. М., 1917.

² M. Sandman. Texts from the Time of Akhenaten. Bruxelles, 1930, стр. 93, сл.

³ См. литературу: K. Sethe. Beiträge zur Geschichte Amenophis IV. Berlin, 1921, стр. 101—130; M. et J. Doresse. Le culte d'Aton sous la 18-e dynastie avant le schisme amarnien. „Journal Asiatique“, CCXXXIII, 1941—1942, стр. 181—199.

⁴ В гимне этого времени бог солнца назван „единым, многоруким“ (A. Mariette. Les papyrus égyptiens du Musée de Boulaq, т. II. Paris, 1874, табл. 11—13). О датировке этого гимна временем Аменхотепа II см.: G. Möller. Zur Datierung literarische Handschriften aus der ersten Hälfte des Neues Reichs. AZ, 56, 1920, стр. 34, сл. Еще одним убедительным аргументом в пользу такой датировки является сопоставление текста гимна с гимном на стеле Аменхотепа II из Гизы (см. прим. 5 к данной главе). Крылатый солнечный диск, обнимающий руками картуш с именем фараона, изображен на стеле, найденной около Большого сфинкса в Гизе в 1936—1937 гг. (Selim Hassan. A Representation of the Solar Disk with Human Hands and Arms in the Form of Horus of Behdet, as Sun on the Stela of Amenhotep II-nd in the Mudbrick Temple at Giza. „Ann. du Serv.“ 38, 1938, стр. 53, сл.). Имя царя, бывшее в картуше, выскоблено, однако ясно видны следы

слова „Тутмес“; очевидно, здесь стояло имя Тутмеса IV (Selim Hassan. The Great Limestone Stela of Amenhotep II. „Ann. du Serv.“, 37, 1937, стр. 129—134).

⁵ У начальника житниц Верхнего и Нижнего Египта Хаэмхета (R. Lepsius. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. III, табл. 76—77); главного управителя Сусе (N. G. Davies. The Egyptian Expedition 1914—1915. „Bull. MMA“, X, 1915, стр. 233); везира Рамеса (F. Bissing. Denkmäler zur Geschichte der Kunst Amenophis IV. München, 1914). См. также диск, обвешанный анхами, на известном рельефе Берлинского музея, № 2072 (R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 100 с; H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst. Berlin, 1931, табл. 4). Знак „анх“ на теле урея, обнимающего солнечный диск, имеется на рельефах храма Хатшепсут в Дейр эль-Бахри (K. Sethe. Urkunden des ägyptische Altertums, т. IV. Leipzig, 1917, стр. 344); в зале Анналов Тутмеса III в Карнаке (там же, стр. 626, 10; 642); в храме Тни в Сединга (R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 82).

⁶ Al. Shorter. Historical Scarabs of Tuthmosis IV and Amenophis III. JEA, 17, 1931, стр. 23. Необычность содержания надписи скарабея вызвала у Шефера подозрение в его подлинности (H. Schäfer. Ein angeblicher Scarabäus Tuthmosis des IV mit Nennung des Gottes Aton. OLZ, 1931, № 9/10, стр. 788). Однако тщательные лабораторные анализы показали, что эти сомнения не имеют основания и что подлинность скарабея бесспорна (F. A. Vannister and H. J. Plenderleith. Physico-chemical examination of a scarab of Tuthmosis IV bearing the name of the God Aten. JEA, 22, 1936, стр. 3—6).

⁷ Аменхотеп II явно поддерживал культ Монту, как бога — покровителя фараона. См. сцену на стене фиванской гробницы № 101 (N. G. Davies. The Work of the Graphic Branch of the Expedition. „Bull. MMA“ II, Nov. 1935, стр. 54, рис. 8). Не случайно на колеснице Тутмеса IV упомянут не Амон-Ра, а Монту-Ра. Ряд фактов о роли Гермонтиса при Аменхотепе III нуждается, однако, в настоящее время в пересмотре, так как многие из них относятся не к Гермонтису, а к Фивам, поскольку установлено, что название „Южный Он“ относилось не только к Гермонтису, но и к Фивам (H. Kees.

Ein Sonnenheiligtum im Amonstempel von Karnak. „Orientalia“, 18, 1949, стр. 435).

⁸ Al. Shorter. An Introduction to Egyptian Religion. London, 1931, стр. 31.

⁹ Надпись в Карнаке, северная колоннада храма Тутмеса I (J. H. Breasted. Ancient Records of Egypt, т. II. Chicago, 1927, § 804).

¹⁰ M. et J. Doresse, ук. соч., стр. 189—190; A. Badawi. Memphis als zweite Landeshauptstadt im Neuen Reich. Le Caire, 1948.

¹¹ R. Lepsius, ук. соч. Текст, 1, 20; M. et J. Doresse, ук. соч., стр. 190.

¹² Этот же зодчий, по-видимому, строил и дополнения в храме Осириса в Абидосе (W. C. Hayes. A Writing-Palette of Chief Steward Amenhotpe. JEA, 24, 1938, стр. 9—24; B. Bothmer. Two Heads of the New Kingdom. „Bulletin of the Museum of Fine Arts“. Boston, XLVII, October 1949, стр. 42—49).

¹³ Так, главный жрец Атона в Ахетатоне носил древний титул жрецов Ра, в храме Атона находилось святилище фетиша Ра — камня бенбен; даже священный бык Ону — Мневис имел свое святилище в храме Атона (M. Sander, ук. соч., стр. 116, 2). Тесная связь культа Атона с солярными божествами Ону видна и в тех именах, которые были присвоены Атону как всякому царю и которые поэтому даже писались в картушах, подобно именам фараонов Египта, и в том, что при полном отрицании и истреблении всего, что так или иначе относилось к другим богам, исконный образ Ра — сокол с диском на голове — был сохранен Эхнатомом: на крышках его каноп и на алебастровом ящике для этих каноп мы видим рельефные изображения соколов, охраняющих своими крыльями канопы и ящик (M. Hamza. The Alabaster Canopic Box of Akhenaten and the Royal Alabaster Canopic Boxes of the 18-th Dynasty. „Ann. du Serv.“, 40, 1941, стр. 537—552).

¹⁴ Так, Тутмес IV назначает своего заместителя в чужеземных странах — Харемхеба начальником жрецов Верхнего и Нижнего Египта, начальником скота и полей Амона и руководителем строительства в храмах Амона (H. Kees. Das Priestertum im Ägyptischen Staat vom Neuen Reich bis zum Spätzeit. Leiden—Köln. 1953, стр. 80—81). Аменхотеп III назначает верховным жрецом Амона в Карнаке Птахмеса, который был ранее носителем опахала фараона, а затем везиром. Ему же дается и зва-

ние начальника жрецов Верхнего и Нижнего Египта (там же, стр. 82—83). Верховным жрецом святилища Ра в Карнаке, которому теперь придается особое значение, Аменхотеп III ставит Онеса, брата своей жены Тии, а верховным жрецом в Мемфисе своего сына Тутмеса, к которому переходит и звание начальника жрецов Верхнего и Нижнего Египта. Этот пост затем передается главному сановнику государства везиру Рамесу (там же, стр. 81). Другим верховным жрецом Амона в Фивах при Аменхотепе III был Мериптах, судя по имени — мемфисец, каким, вероятно, был и Птахмес (там же, стр. 83).

¹⁵ Надписи в фиванской гробнице везира Рамеса.

¹⁶ Например, в гробнице начальника житниц Верхнего и Нижнего Египта Уамхэта, в гимне на статуях Аменхотепа, сына Хапу, на стеле зодчих Горн и Сути.

¹⁷ См. материалы в статьях, указанных в прим. 3 к данной главе, а также: W. C. Hayes. *Inscriptions from the Palace of Amenhotep III*. JNES, X, 1951, стр. 35—40, 82—104, 156—183, 231—242.

¹⁸ Надпись на гигантском каменном скарабее, поставленном у священного озера в Карнаке (B. Porter and R. Moss. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, т. II. Oxford, 1929, стр. 73). На стеле заупокойного храма Аменхотепа III сказано, что высота колоссальных статуй этого храма „сияет более, чем небо, их лучи на лицах, как Атон, когда он блистает утром“ (W. Spiegelberg. *Die Bauinschrift Amenophis III*. „*Rec. du Trav.*“, 20, 1896, стр. 37). Не только царя постоянно сравнивают теперь с Атоном — „твое величество крепок, подобно тому, как крепок Атон“ (A. Erman und H. Grapow. *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, т. I. Berlin, 1921, 212/247), „ты царь, подобно Атону“ (там же, 212/236), но и сам фараон называет себя „образ Ра, сверкающий видом, сияющий, как Атон“ (W. M. Fl. Petrie. *Six Temples at Thebes*, 1896. London, 1897, табл. IX, 3; P. E. Newberry. *Egyptian Antiquities. Scarabs*. London, 1906, № 32229).

¹⁹ E. Drioton. *Contribution à l'étude du chapitre CXXV du Livre des Morts*. „*Recueil d'études égyptologique dédiées à la mémoire de J. F. Champollion*“. Paris, 1922, стр. 545, сл. См. также текст на статуе Аменхотепа, сына Хапу (S. R. K. Glan-

ville. *Some Notes on Material for the Reign of Amenophis III*. JEA, XV, 1929, стр. 2, сл.).

²⁰ Стела хранилась раньше в Парижской национальной библиотеке, а в 1919 г. поступила в Лувр, № C-286 (A. Moret. *La légende d'Osiris à l'époque thébaine d'après l'hymne à Osiris du Louvre*. BIFAO, XXX, 1930, стр. 725—750). На стеле Аменмеса с гимном Осирису уничтожены имена Амона, что указывает на ее доамарнскую дату (Ch. Breux. *Guide-Catalogue sommaire. Musée National du Louvre. Département des Antiquités Egyptiennes*, т. I. Paris, 1932, стр. 156—157; A. Rusch. *Die Theologie des Osiris und die Hierakleopoliten*. WZKM, 54, 1957, стр. 161—167).

²¹ См. прим. 4 к данной главе.

²² Так, в свое время пытались приписать иноземное происхождение бабке Эхнатона, его матери и жене, которые якобы и принесли с собой почитание нового бога Атона и иные новшества. См. материал о несомненном египетском происхождении бабки Эхнатона, царицы Мутемвии: Al. Pridik. *Mut-em-wija, die Mutter Amenhotep's III*. „*Acta et commentationes Universitatis Dorpatensis*“, V, 1924; Al. Pridik. *Wer war Mutemwija?* „*Acta et commentationes Universitatis Tartnensis*“, XXVI, 1932. О египетском происхождении матери Эхнатона, Тии, и жены, Нефертити, см. ниже (прим. 29 к данной главе). Следует отметить, что вообще попытки „объяснить“ возникновение культа Атона в Египте как заимствование сирийского культа Адона, в результате влияния митанийских царевен при египетском дворе, являются крайне наивными, так как авторы подобных гипотез, с одной стороны, не задумываются о том, почему же влияние митанийских царевен выразилось в перенесении в Египет семитского культа, а с другой стороны, не учитывали, что казавшиеся им близкими по внешнему созвучию имена Атона и Адона в действительности таковыми не были (M. et J. Dorgesse, ук. соч., стр. 181).

²³ Район Эль-Амарна, расположенный на расстоянии около 192 км от Каира, получил свое название от поселившегося здесь в начале XVIII в. до н. э. рода Бени Амран. На территории Эль-Амарны, на восточном берегу Нила, находятся селения Эт-Тиль, Эль-Хар Кандиль, Эль-Амарна и Эль-Хаватэ. Первые путешественники, обследовавшие данную местность, услышав название Эт-Тиль с добавлением названия

всего района Тиль эль-Амарна (то есть селение Эт-Тиль района Амарна) восприняли это название как Телль эль-Амарна, спутав название селения Тиль со словом Телль — „холм“, столь распространенным среди египетских географических названий. Отсюда и пошло неправильное, не существующее в действительности название „Телль эль-Амарна“, которым некоторые исследователи обозначали место раскопок древней столицы Эхнатона. В настоящее время эта ошибка учтена, и указанную местность принято называть по имени всего района — Эль-Амарна. Ср. T. Peet. *The City of Akhenaten*, t. I. London, 1923, стр. V.

²⁴ M. Sandman, ук. соч., стр. 61, стрк. 3—5.

²⁵ N. G. Davies. *The Rock Tombs of el-Amarna*, t. V. London, 1903, стр. 2, 3, 16; табл. II, III, XIX, XXXVI; M. Sandman, ук. соч., стр. 59, стрк. 6.

²⁶ N. G. Davies. *The Rock Tombs*., т. I, стр. 20—23, табл. VI; M. Sandman, ук. соч., стр. I, стрк. 3.

²⁷ В гробнице были найдены фрагменты саркофагов розового гранита, ушебти Эхнатона и т. п. Дж. Пендльбюри указывает, что Сейс в своих воспоминаниях упоминает о том, что, обследуя гробницу, он видел мумию, сожженную вскоре после бальзамирования (J. D. S. Pendlebury. *Tell el-Amarna*. London, 1935, стр. 31—32).

²⁸ Гробница Нефертити не найдена. Пендльбюри упоминает об упорно повторяемом жителями Амарны рассказе, согласно которому в 90-х гг. прошлого века группа местных жителей спустилась с гор пустыни с золотым гробом, и вскоре после этого у торговцев древностями появились золотые предметы с именем Нефертити (J. D. S. Pendlebury, ук. соч., стр. 169—170).

²⁹ Для определения и датировки ряда памятников амарнского искусства имеет большое значение правильное установление основных родственных связей семьи Аменхотепа III, почему и следует вкратце остановиться на этом вопросе. Сделать это необходимо еще и потому, что многое в этом вопросе неясно; в литературе существуют противоречивые мнения, а в итоге — и неверные оценки ряда произведений искусства. Эти противоречия вызваны не только недостаточным количеством сведений, но и тем, что авторы подчас не учитывали всей совокупности известных фактов, а равно и фактов, про-

истекающих из законов египетского престолонаследия. Аменхотеп IV-Эхнатон был сыном Аменхотепа III и его жены Тии. Последняя занимала особое положение при дворе, так как, вопреки всем обычаям, не будучи царской крови, носила титул главной официальной царицы. Ее отцом был Юя, начальник колесничих и начальник стад храма бога Мина при Тутмесе IV, матерью — Туя, бывшая ранее одной из обитательниц царского гарема (H. Kees. *Das Priestertum*., стр. 35, 51, 55). Брат Тии — Онен был первым жрецом в святилище Ра в Карнаке и вторым жрецом Амона (там же, стр. 427, сл.; B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I. Oxford, 1960, стр. 234). Своим положением при дворе Тия, очевидно, была обязана исключительно личному отношению к ней Аменхотепа III, который сознательно пошел в этом случае на нарушение традиций, считая себя достаточно сильным правителем; не случайно в тексте на крупных скарабеех, изготовленных по случаю бракосочетания его с Тией, подчеркивается, что Тия, дочь Юи и Туи, является женой могучего царя, южная граница владений которого проходит в Нубии, а северная — в Сирии (J. H. Breasted, ук. соч., т. II, §§ 861—862). Другая серия больших скарабеев была выпущена в память того, что Аменхотеп приказал соорудить для Тии в течение пятнадцати дней искусственное озеро длиной около 1850 м и шириною около 350 м (R. Engelbach and J. W. Macaldin. *The Great Lake of Amenophis III at Medinet Habu*. „Bull. de l'Institut d'Egypte“, XX, 1938, стр. 51—61). Только одна Тия изображалась вместе с Аменхотепом III в качестве царицы на скульптурных группах и рельефах, ей был посвящен храм в Седеннге (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. VII. Oxford, 1951, стр. 166). Показательно, что вопреки истине на некоторых памятниках Тия титулуется „дочь царя“, и „сестра царя“. В то же время, поскольку в Египте право на престол передавалось по женской линии и фараон приобретал его путем брака с царевой-наследницей, то и права Аменхотепа III на престол должны были основываться подобным браком. Р. Энгельбах считает, что такой супругой Аменхотепа могла быть дочь царицы Иарет, жены Тутмеса IV (R. Engelbach. *Material for a Revision of the History of the Heresy Period of the 18-th Dynasty*. „Ann. du Serv.“, 40, 1941, стр. 160; см. также: K. Seele.

King Ay and the Close of the Amarna Age. JNES, 14, 1955, стр. 170). Возможно, что это была царица Амонемипет, дочь Тутмеса IV, воспитателем которой был назначен военачальник Харемхеб (W. Helck. Die Einfluss der Militärführer in der 18. Dynastie. Leipzig, 1938, стр. 6). Поскольку Харемхеб был одним из виднейших и особенно приближенных к царю вельмож (см. прим. 14 к данной главе), он мог быть воспитателем только царевны-наследницы. Сын Аменхотепа и Тии, Аменхотеп IV-Эхнатон, в свою очередь, для обладания престолом должен был жениться на царевне-наследнице. Единственной царицей, которая постоянно изображается вместе с Эхнатоном, была Нефертити — явная наследница, так как именно браки с ее дочерьми обеспечили престол преемникам Эхнатона. Тем не менее у нас нет сведений о родителях Нефертити, что давало раньше повод к отождествлению ее с митаннийской царевной, присланной в жены фараону. Однако затем выяснилось, что Нефертити родилась в Египте, так как ее кормилицей была Тии, жена одного из ближайших помощников Эхнатона, Эйе, впоследствии ставшего его третьим преемником на престоле (P. Newberry. King Ay, the Successor of Tut'ankh-amun. JEA, 18, 1932, стр. 50—52). Исходя из этого факта и из того, что дочери Нефертити были явными наследницами, следует заключить, что сама она, очевидно, была дочерью Аменхотепа III и его сестры, принцессы-наследницы. Равно мы не знаем, кто были родители первых двух преемников Эхнатона — Сменхкара и Тутанхамона. Большое сходство мумий обоих молодых людей и наличие известной близости как в чертах Тутанхамона и Аменхотепа III, так между Сменхкара и Эхнатоном говорит о родстве всех этих лиц. Ряд авторов предлагает видеть в Тутанхамоне сына Аменхотепа III (G. Brunton and R. Engelbach. Gurob. London, 1927, стр. 91; H. Hall. Objects of Tut'ankhamun in the British Museum. JEA, XIV, 1928, стр. 74—77; S. R. K. Glanville, ук. соч., стр. 2—8, табл. IV; J. Pendlebury. New Evidence on Tut'ankhamun's Parentage. ILN, 1936, Okt. 10, стр. 620—621). В надписи на статуе льва из храма в Солебе Тутанхамон называет Аменхотепа III своим отцом (полную библиографию см.: I. Edwards. British Museum Hieratic Texts from Egyptian Stelae, т. VIII. London, 1939, стр. 14, табл. XV); однако, поскольку слово „отец“ могло

быть здесь употреблено и в смысле „предок“ и в смысле „дед“, окончательным доказательством происхождения Тутанхамона этот текст служить не может, тем более что, как правильно отметил Д. Редфорд, Тутанхамон в другой надписи называет своим отцом Эйе — очевидно, употребляя это слово не в прямом смысле (D. Redford. Some Observations on Amarna Chronology. JEA, 45, 1959, стр. 34—37). Интересно все же отметить, что в гробнице Тутанхамона были найдены предметы, указывающие на его тесную родственную связь с Аменхотепом III и Тией, — изображавшие их маленькие статуэтки-подвески и футляр с локоном Тии (H. Carter. Tut-ankh-amun, т. III. Leipzig, 1934, стр. 110—111, табл. 23; Al. Rowe. Inscriptions on the Modell Coffin Containing the Lock of Hair of Queen Tyi. „Ann. du Serv.“, 40, 1941, стр. 623—630). Известно, что у Аменхотепа III, кроме Эхнатона, были еще сыновья и, по крайней мере, шестнадцать дочерей, однако мы знаем только имя матери трех царевен — Сатамон, Хентанеб и Бакетатон, которые были дочерьми Тии. Бакетатон была самой младшей из детей Тии, она известна по изображениям в гробнице Хеви, правителя дома Тии. О Хентанеб мы также знаем мало (P. Newberry. The Family of Amenhotep III. PSBA, 24, 1902, стр. 246—248). Относительно Сатамон нам известно больше, так как она стала женой своего собственного отца, Аменхотепа III. Особой роли она, по-видимому, не играла, но ряд исследователей пытаются видеть в ней то мать Тутанхамона и Сменхкара, то даже мать Нефертити. Последнее предположение представляется совершенно исключенным как по несовпадению хронологических данных, так и потому, что Сатамон не была наследницей и, следовательно, не могла передать таких прав Нефертити и ее дочерям (см. о Сатамон в работах: J. Quibell. Tomb of Juua and Thuiu. Le Caire, 1908, стр. 52—54, табл. XXVI, XXXVIII, XL; „Three Engraved Plaques in the Collection of the Earl of Carnarvon“. JEA, 3, 1916, стр. 75; R. Engelbach. Material., стр. 153, сл., табл. XXVI; M. Michailidis. Pendeloque au nom d'Amenophis III et de Sat-Amon. „Ann. du Serv.“, 45, 1947, стр. 123—125; W. C. Hayes. Minor Art and Family History in the Reign of Amun-Hotpe III. „Bull. MMA“, 6, 1947/1948, стр. 272—279). Возвращаясь к вопросу о происхождении Сменхкара

и Тутанхамона, следует признать, что оно не установлено; к ранее высказанным гипотезам продолжают добавляться новые, все еще недостаточно убедительные (H. Carter, ук. соч., т. II, стр. 164; J. Beckerath. Tanis und Theben. Glückstadt, 1951, стр. 22; G. Roeder. Thronfolger und König Smench-ka-Rê (Dynastie XVIII). AZ, 83, 1958, стр. 43—74; P. Newberry. The Sons of Tuthmosis IV. JEA, XIV, 1928, стр. 82, сл.; C. Aldred. The End of the el-Amarna Period. JEA, 43, 1957, стр. 30—41; K. Seele, ук. соч., стр. 168). Пока не будет достаточно твердых данных, разумнее не строить никаких детальных гипотез о происхождении Сменхкара и Тутанхамона, ограничиваясь несомненным фактом их близкого родства с Эхнатом и Аменхотепом III. О деятельности Сменхкара и Тутанхамона см. ниже (глава XV настоящей работы). К вопросу о годах царствования Эхнатона см. H. W. Fairman. The Supposed Year 21 of Akhenaten. JEA, 46, 1960, стр. 108—109.

³⁰ G. Legrain. Second Rapport sur les travaux exécutés à Karnak du 31 octobre 1901 au 15 mai 1902. „Ann. du Serv.“, 4, 1903, стр. 17—19; J. H. Breasted, ук. соч., т. II, § 932.

³¹ J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. II. Paris, 1954, стр. 920.

³² Еще в 1894 г. Дж. Брэстед (J. H. Breasted. De Hymnis in solem sub rege Amenophide IV conceptis. Berolini, 1894, стр. 13), а за ним в 1903 г. Н. Дэвис (N. G. Davies. The Rock Tombs., т. I, стр. 9; т. II, стр. 7—8) установили эти варианты имен Атона и свойственные им года. Позднее были сделаны еще некоторые уточнения в последовательности изменений имен Атона. Было определено, что раннее имя сопровождалось эпитетом „находящийся в юбилее“, а позднее — эпитетом „владыка юбилеев“. Также был установлен промежуточный вариант между двумя формами, при котором имя Гора еще сохранялось, но писалось не иероглифом сокола, а иероглифами, обозначающими отдельные звуки, составлявшие это имя (K. Sethe. Beiträge zur Geschichte Amenophis IV. Berlin, 1921; H. W. Fairman. Гл. X в кн.: J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III. London, 1951, стр. 188). Второй картуш при таком варианте первого имеет более позднюю форму (H. W. Fairman, ук. соч., стр. 143, 231; K. Sethe. Beiträge zur Geschichte Amenophis IV., стр. 101—130; B. Gunn, гл. VIII в кн.: T. Peet. The City of Akhenaten, т. I. London, 1923, стр. 142, сл.; B. Gunn. Notes of the Aten and his Names. JEA, 9, 1923, стр. 168—176; H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, стр. 16—17, рис. 2; C. Aldred. The Beginning of the el-Amarna Period. JEA, 45, 1959, стр. 22). Советский египтолог Ю. Я. Перепелкин в итоге тщательных исследований пришел к выводу о возможности еще более точно датировать памятники Амарны, так как ему удалось установить закономерность иных вариантов эпитетов Атона. К сожалению, выводы Ю. Я. Перепелкина до сих пор не опубликованы.

³³ R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 110.

³⁴ См. текст стелы в Сильсиле, в котором говорится об этой экспедиции (R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 110; текст, ч. IV, стр. 96—97; G. Legrain. Les stèles d'Amenothès IV à Zernik et à Gebel-Silsileh. „Ann. du Serv.“, 3, 1902, стр. 263; J. H. Breasted. Ancient Records., т. II, §§ 932—935; H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, стр. 13, рис. 1).

³⁵ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 293—295.

³⁶ Там же, т. IV, стр. 219—221; N. G. Davies. The Rock Tombs., т. VI, стр. 1—6, табл. II—X. Стела в Зерник (G. Legrain. Les stèles., стр. 259, сл.; H. Schäfer. Die frühesten Bildnisse König Amenophis des IV. „Amtliche Berichten Berliner Museen“, XL, 1919, стр. 297); гробница начальника зернохранилищ Хатиан (J. H. Breasted. Ancient Records., т. II, стр. 383, прим.); гробница везира Рамеса (там же, §§ 941—942).

³⁷ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 298—300.

³⁸ N. G. Davies. Akhenaten at Thebes. JEA, 9, 1923, стр. 134. Показательно, что в сценах на прилолке гробницы не Херуф, а Аменхотеп IV и его мать Тия являются адорантами перед богами Атумом и Хатор в правой сцене (там же, табл. XXI, I) и перед Ра-Гором-Ахути и Маат — на левой. На стене прохода также изображен не Херуф, а Аменхотеп IV перед Ра-Гором-Ахути.

³⁹ G. Legrain. Les stèles., стр. 263.

⁴⁰ H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, стр. 13, рис. 1.

⁴¹ См. литературу в прим. 5 данной главы. На рельефе сохранились части двух аналогичных культовых сцен, разделенных столбцом иероглифов. На обеих сценах был изображен Аменхотеп III перед божеством, причем от левой сцены сохранилась только верхняя часть фигуры сокологолового божества, увенчанного большим солнечным диском, а от правой сцены — верхняя часть фигуры фараона с протянутой вперед рукой. Над богом виден остаток надписи, содержащей имя Атона (без картуша) — „Гор-Ахути, ликующий в своем имени Шу, который есть Атон.“ Фигура сокологолового бога была высечена на месте какого-то иного божества, изображение которого было при этом уничтожено; новым добавлением явилась и надпись с именем Атона, равно как и тронное имя Аменхотепа IV в картуше среднего столбца иероглифов, которое было высечено на месте уничтоженного имени его отца. Отсюда можно сделать два вывода: 1) этот рельеф происходил из какого-то святилища, построенного Аменхотепом III в Карнаке и предназначавшегося не для культа Атона, так как иначе фигура Атона была бы изображена с самого момента изготовления рельефа. Поэтому данный памятник не может служить доказательством существования культа Атона при Аменхотепе III, как это считают М. и Ж. Доресс (M. et J. Dorese, ук. соч., стр. 194; см. также: W. Wolf. Vorläufer der Reformation Echnatons. AZ, 59, 1924, стр. 115); 2) ограничение изменений в правой части рельефа только заменой картуша без переделки самой фигуры царя показывает, что Аменхотеп IV в тот момент еще считал возможным быть изображенным в каноническом образе фараона, равно как считал приемлемым для своего нового бога обычный древний образ солнечного божества в виде человека с головой сокола. Тот факт, что имя Атона написано на рельефе в своей самой ранней форме, датирует этот рельеф примерно временем стел в Сильсиле, где это имя дано в такой же формулировке. Шефер считал, что подтверждением этого являются и рельефы на фасаде храма в Солебе, где был изображен Аменхотеп III, картуши которого были заменены затем обоими картушами Эхнатона, в то время как фигуры фараона изменены не были (H. Schäfer. Die frühesten Bildnisse., стр. 218—222; L. Borchardt. Nochmals die frühesten Bildnisse Königs Amenophis IV. „Amtliche

Berichten Berliner Museen“, XL, 1919, стр. 283—286). Однако Шефер не учел, что появление имени „Эхнатон“ показывает, что картуши были заменены не ранее 5-го года правления Эхнатона, а в это время новый стиль был уже выработан. Поэтому рельефы Солеба не следует привлекать для подтверждения указанного выше предположения; очевидно, менять изображения было слишком сложно, и они остались прежними в этой далекой провинции.

⁴² Так, сцене поклонения фараона солнечному богу, расположенной в гробнице у Херуфа на притолоке, отведено у Пареннефера еще более видное место — на самом фасаде гробницы, который вообще крайне редко используется в Фивах для декорировки. На притолоке же Пареннефер изобразил самого себя, поклоняющимся Ра-Гору-Ахути и духу „Ка“ Аменхотепа IV. Косяки входа заполнены титулами Пареннефера и эпитетами, подчеркивающими его близость к фараону. На стенах проходов изображено поклонение Пареннефера Атону и его жрецу — царю.

⁴³ См., например, фигуру Пареннефера перед царем (N. G. Davies. Akhenaten at Thebes., табл. XXV).

⁴⁴ H. Asselbergs. Ein merkwürdiges Relief Amenophis IV im Louvre Museum. AZ, 58, 1923, стр. 36—38; H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, табл. 5.

⁴⁵ H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, табл. 6.

⁴⁶ F. Griffith. The Jubilee of Akhenaten. JEA, 5, 1919, стр. 61; F. Griffith, добавление к статье: A. Weigall. The Mummy of Akhenaten. JEA, 8, 1922, стр. 199—200; K. Sethe. Beiträge zur Geschichte., стр. 123; H. Kees. Ein Sonnenheiligtum., стр. 427, сл.; B. Gunn. Notes on the Aten., стр. 171, сл.

⁴⁷ H. Schäfer. Die frühesten Bildnisse., стр. 225; М. Э. Матье. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии). ВДИ, 1950, № 3, стр. 11—12. Вопрос о хеб-седе, изображенном на рассматриваемом рельефе, во многом еще неясен. Одни исследователи полагали, что в 5-м году правления Эхнатона ему исполнилось 30 лет (K. Sethe. Beiträge zur Geschichte., стр. 130), однако мы не знаем ни одного случая празднования хеб-седа по поводу такой даты. Предположение же о том, что якобы в 5-м году

истекло 30 лет со дня назначения Аменхотепа IV соправителем своего отца (B. Gunn. Notes on the Aten., стр. 172), отпадает уже потому, что такого соправительства вообще не было (A. Gardiner. The so-called Tomb of Queen Tiye. JEA, 43, 1957, стр. 10—25; W. S. Smith. The Art and Architecture of Ancient Egypt. Baltimore, 1958; W. Helck. Die Sinai-Inschrift des Amenmos. „Mitteilungen des Instituts für Orientforschung“, 2, 1954, стр. 189—207; D. Redford, ук. соч., стр. 34—37).

⁴⁸ М. Э. Матъе, ук. соч., стр. 25.

⁴⁹ H. Schäfer. Die Anfänge der Reformation Amenophis des IV. „Sitzungsberichte der Preussische Ak. der Wissenschaft“, 1919, стр. 482.

⁵⁰ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 105—111. N. G. Davies. Akhenaten at Thebes., стр. 145.

⁵¹ N. G. Davies. Akhenaten at Thebes., стр. 146.

⁵² A. Fakhry. Blocks décorés provenant du temple de Louxor. „Ann. du Serv.“, 34, 1934, стр. 87—93; 35, 1935, стр. 35—51; 37, 1937, стр. 39—57; M. Dorresse. Les temples atoniens de la région thébaine. „Orientalia“, 24, 1955, стр. 113—135.

⁵³ J. Morgan. Catalogue des monuments et inscriptions de l’Egypte Antique, т. I. Vienne, 1894, стр. 40.

ГЛАВА XIII

¹ N. G. Davies. The Rock Tombs of el-Amarna. I—VI. London, 1903—1908. Т. I, табл. XI, XXXIII; т. II, табл. XIX; т. III, табл. XXX; J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III. London, 1951, табл. IX, 2. Боковые помещения показаны крытыми, как в гробнице Яхмеса, хотя на плане, вследствие отсутствия фактических следов, они оставлены пустыми, как у Мерира и Панехси.

² N. G. Davies, ук. соч., т. VI, табл. XX; J. Pendlebury, ук. соч., стр. 94, сл., рис. 19.

³ При раскопках были найдены обломки таких статуи из прекрасного известняка (J. Pendlebury, ук. соч., т. III, стр. 95, табл. LXXV, 4, 5. J. Pendlebury. Preliminary Report of the Excavations at Tell el-Amarnah 1931—1932. JEA, 18, 1932, стр. 146, табл. XVIII).

⁴ Не считая, разумеется, особой статуи фараона рядом со стелой при входе в храм; эта статуя имела чисто votивное значение, и мы не можем рассматривать ее как один из элементов архитектурного оформления храма.

⁵ См. прим. 3 данной главы.

⁶ J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 193. Весь дворец называли „Дом сияний Атона в доме Атона в Ахетатоне“.

⁷ J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 75—76. Эти рельефы показывают, с одной стороны, что „Восход Атона“ был построен до 9-го года правления Эхнатона, так как имена Атона имеют здесь раннюю форму, а с другой стороны, видно, что он стоял и при воцарении Меритатон, поскольку здесь есть изображение этой царицы, к которому позднее добавлен урей (J. Pendlebury. Preliminary Report... 1934—1935. JEA, 21, 1935, стр. 133; J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 61, табл. LXVI, 4).

⁸ J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 51, сл.

⁹ W. M. Fl. Petrie. Tell el-Amarna. London, 1894, стр. 10, табл. VI.

¹⁰ J. Pendlebury. Preliminary Report... 1934—1935., стр. 132. Спальнями женщин гарема, как это предполагал Питри, они быть не могли.

¹¹ W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 13—14, табл. II—IV; B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. IV. Oxford, 1934, стр. 198.

¹² J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 41, рис. 10.

¹³ W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 14.

¹⁴ Там же, стр. 14—15, табл. V.

¹⁵ Там же, стр. 15.

¹⁶ К северу от этого комплекса помещений были расположены комнаты для обслуживающего персонала (J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 35—38).

¹⁷ J. Pendlebury. Preliminary Report... 1934—1935., стр. 131.

¹⁸ W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 7; J. Pendlebury. Preliminary Report... 1934—1935., стр. 130—131.

¹⁰ W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 7; J. Pendlebury. Preliminary Report... 1934—1935., стр. 131; J. Pendlebury. Summary Report on the Excavations at Tell el-Amarnah. 1935—1936. JEA, 22, 1936, стр. 197.

²⁰ J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, стр. 56.

²¹ N. G. Davies, ук. соч., т. I, табл. XXXI.

²² H. Frankfort. Mural Paintings of el-Amarnah. London, 1929, стр. 66. Некоторые археологи считали, что эти комнаты предназначались для гарема (F. G. Newton. Excavations at el-Amarnah. 1923—24. JEA, 10, 1924, стр. 289—298; Th. Whittemore. The Excavations at el-Amarna, season 1924—25. JEA, 12, 1956, стр. 5—6). Однако это предположение неубедительно, так как эти комнаты очень малы и среди них нет умывальной.

²³ Входы в две ближние кладовые были найдены замурованными. В одной из этих кладовых обнаружено погребение ребенка, причем найдены игрушечные алебастровые сосуды, бусы и амулеты. (T. Peet. The City of Akhenaten, т. I. London, 1923, стр. 117).

²⁴ Там же, стр. 118.

²⁵ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV, стр. 208; T. Peet, ук. соч., стр. 118—119, табл. IX, XXXVI—XXXIX; H. Schäfer. Kunstwerke aus el-Amarna, т. I. Berlin, s. a., табл. 14; F. Bissing. Der Fussboden aus den Palaste des Königs Amenophis IV zu el-Hawata. München, 1941.

²⁶ И. М. Лурье. Египетский дом времени Нового царства. ТГЭ, II, 1958, стр. 42—54.

²⁷ T. Peet, ук. соч., табл. IX, 2.

²⁸ Дома Т.34.1 и М.47.3 (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. IV, стр. 200 и 205).

ГЛАВА XIV

¹ W. M. Fl. Petrie. Tell el-Amarna. London, 1894, табл. XII, 2.

² Там же, табл. XII, 1; K. Lange. Ägyptische Kunst. Zürich — Berlin, 1939, табл. 79.

³ F. W. Bissing. Denkmäler ägyptischer Sculptur. München, 1911—1914, табл. 82; U. Bouriant and others. Monuments pour servir à l'étude du culte d'Atonou en Egypte, т. I. Le Caire, 1903, стр. 12; L. Borchardt. Porträts der Königin No-

ret-ete aus den Grabungen 1912—1913 in Tell el-Amarna. Leipzig, 1923, стр. 10—11, рис. 7.

⁴ L. Borchardt, ук. соч., стр. 3, сл., рис. 1; стр. 14, рис. 11; H. Schäfer. Kunstwerke aus el-Amarna, т. II. Berlin, s. a. табл. 4.

⁵ Например, роспись в гробнице Кенамона (N. G. Davies. The Tomb of Kenamon at Thebes, т. I. New York, 1930, табл. IX, X, LXVIII).

⁶ T. Säve-Söderberg. Four Eighteenth Dynasty Tombs. Oxford, 1957, табл. XLI, XLII.

⁷ M. Wegner. Stilenwicklung der Thebanischen Beamtengräber. MDIAK, IV, 1933, стр. 72, табл. XV.

⁸ E. Drioton. Trois documents d'époque amarnienne. "Ann. du Serv.", 43, 1943, стр. 15—43; об этой статуэтке писал в свое время Легрэн (G. Legrain. Notes d'inspection. LXV. "Ann. du Serv.", 10, 1910, стр. 107—108). Однако Легрэн не вполне точно скопировал надпись и прочел имя.

⁹ E. Drioton, ук. соч., стр. 19—21.

¹⁰ Там же, стр. 19—21.

¹¹ N. G. Davies. The Rock Tombs of el-Amarna. I—VI. London, 1903—1908, т. VI, стр. 1—6, табл. II—X. Следует учитывать, что в ряде случаев декорировка различных частей одной и той же гробницы производилась постепенно, так что между оформлением входа и зала или даже стен зала и его колонн проходил известный промежуток времени. Так, в гробнице Туту на архитраве в проходе и на северной стене зала — ранние имена Атона, на колоннах и наверху ниш — поздние.

¹² N. G. Davies. The Rock Tombs., т. VI, стр. 7—15, табл. XI—XXI.

¹³ Там же, т. VI, табл. XVI—XVIII.

¹⁴ Там же, т. VI, стр. 10.

¹⁵ Там же, т. VI, табл. XIX.

¹⁶ Там же, т. VI, табл. XVIII.

¹⁷ Там же, т. VI, стр. 12, табл. XVII.

¹⁸ Там же, т. V, стр. 1—5, табл. I—V.

¹⁹ Там же, т. V, табл. V.

²⁰ Там же, т. IV, стр. 19—20, табл. XLIV.

²¹ Там же, т. VI, стр. 15—25, табл. I, XXII—XLIV.

²² Там же, т. VI, табл. XLII, XL, XXXVIII, XXVI, XXIX.

²³ Там же, т. III, стр. 26—33, табл. XXVI—XXXIV; XXXVIII—XXXIX; т. IV, стр. 1—6, табл. I—XIII.

²⁴ Там же, т. III, табл. XXX—XXXII A.

²⁵ Там же, т. III, стр. 29, табл. XXXIII—XXXIV.

²⁶ Там же, т. IV, табл. V—VII.

²⁷ Ср. с каирскими (L. Borchardt. *Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1912—13*. MDOG, 52, 1913, рис. 9) и берлинскими (H. Schäfer, ук. соч., т. II, табл. 4).

²⁸ J. Pendlebury. *The City of Akhenaten*, т. III. London, 1951, рис. 18. Дэвис считал, что здесь воспроизведено святилище большого храма Атона, и пытался объяснить отсутствие воспроизведения самого храма недостатком места (N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. IV, стр. 2). Произведенные поздней раскопки дают все основания считать, что в гробнице Пенту воспроизведено именно дворцовое святилище, которое он и возглавлял.

²⁹ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. IV, табл. VIII, верх; табл. IX, низ и верх справа. Дэвис считает, что Пенту здесь награжден как главный жрец (там же, стр. 4), однако сам же говорит, что изображение сокровищницы, от которого остался только фрагмент скотного двора, занимало правую часть стены (там же, стр. 5).

³⁰ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. IV, табл. VIII.

³¹ Там же, т. IV, табл. XII.

³² Там же, т. II, стр. 7, 9—32, табл. I—XXIV, XXVI—XXVII.

³³ Там же, т. II, табл. V—VIII.

³⁴ Там же, т. II, табл. X—XI.

³⁵ Там же, т. II, табл. XII.

³⁶ Там же, т. II, табл. XIII (детали: табл. XIV—XVII, XVIII—XIX). Хотя на левой части стены рельефы не окончены и здание храма не изображено, однако Дэвис правильно указывает, что сравнение с аналогичной композицией в гробнице Мерира I позволяет бесспорно признать, что двор направляется именно в храм (там же, стр. 17—18).

³⁷ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. IV, стр. 12—18, табл. XIV—XXIX, XL—XLII.

³⁸ Там же, т. IV, табл. XII, XXV, XXVI, XLI.

³⁹ Там же, т. IV, табл. XLII.

⁴⁰ Там же, т. IV, табл. XLII.

⁴¹ Там же, т. IV, табл. XXII.

⁴² Там же, т. IV, табл. XIX.

⁴³ Там же, т. I, стр. 7—43, табл. I—XLI. Следует иметь в виду, что данная гробница сначала пред-

назначалась для другого лица, по имени Хатиаи (там же, стр. 15—16, 52—53, табл. XXXIV), имени которого сохранились под именами Мерира в надписях, сделанных в начале работы в гробнице. Поскольку титулатура осталась нетронутой, очевидно, Хатиаи был также верховным жрецом Атона, и, таким образом, Мерира унаследовал от него не только должность, но и гробницу, соответствовавшую размером и декорировкой высокому положению верховного жреца. (С Хатиаи, предшественником Мерира, не следует смешивать Хатиаи, владельца дома Т.34.1, одного из главных зодчих Ахетатона.)

⁴⁴ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. I, табл. VI—XI. Вследствие крайней поврежденности фигур на балконе, не ясны ни их действия, ни характер передачи облика.

⁴⁵ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. I, табл. X—XX.

⁴⁶ Там же, т. I, табл. XXI—XXII.

⁴⁷ Там же, т. III, стр. 1—25, табл. I—XXV.

⁴⁸ Характер этого праздника неясен; см. М. Э. Матье. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии). ВДИ, 1950, № 3, стр. 11—12.

⁴⁹ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. III, табл. V—VII.

⁵⁰ Там же, т. III, табл. VIII.

⁵¹ Там же, т. II, табл. XXIII. Разумеется, мы не знаем, что было бы изображено на оставшихся пустыми стенах залов и молелен других гробниц, поэтому трудно сказать, насколько погребальные обряды у Хеви отличались от заупокойных представлений и ритуала религии Атона. Вероятнее всего, они им полностью соответствовали, как это можно судить по словам жреца, обращенным к мумии Хеви (там же, стр. 16, табл. XXII).

⁵² Там же, т. II, стр. 33—45, табл. XXVIII—XLVII.

⁵³ Дэвис считает возможным, что первоначально здесь были изображены Эхнатон и Нефертити (N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. II, стр. 43—44, табл. XLI).

⁵⁴ U. Bouillant, ук. соч., стр. 10, рис. 3.

⁵⁵ Там же, табл. I—III.

⁵⁶ Там же, стр. 19, табл. IV—V.

⁵⁷ Там же, стр. 19—20, табл. VI.

⁵⁸ Там же, стр. 20.

⁵⁹ Возможно, что Макетатон умерла в родах.

⁶⁰ U. Bouriant, ук. соч., табл. VII—IX.

⁶¹ Из сопровождающей группы надписи видно, что несет младенца старшая царица, Меритатон. То обстоятельство, что она дает грудь ребенку, может быть истолковано как символический жест усыновления (U. Bouriant, ук. соч., стр. 21).

⁶² Там же, табл. X—XIII.

⁶³ N. G. Davies. Mural Paintings in the City of Akhenaten. JEA, 7, 1921, табл. I—II.

⁶⁴ H. Schäfer, ук. соч., т. II, табл. 5.

⁶⁵ Нас не должно смущать, что в сцене награждения на нижней части западной стены зала в гробнице Туту балкон показан иначе, чем на других аналогичных сценах: перед ним нет колонн, за ним отсутствует парадная столовая, колонны двора имеют пальмовидные а не папирусовидные капители. Очевидно, здесь изображен другой балкон дворца (N. G. Davies. The Rock Tombs., т. VI, табл. XIX).

⁶⁶ M. Wegner, ук. соч., табл. XVII c.

⁶⁷ Там же, табл. XXII a, b — XXIII a.

⁶⁸ Обломки этих статуй с плетью и жезлом в руках были найдены Питри (W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 18).

⁶⁹ J. Pendlebury, ук. соч., стр. 95, табл. LXXV, 4—5.

⁷⁰ N. G. Davies. The Rock Tombs., т. III, табл. XXX.

⁷¹ См. ниже, прим. 74—75 данной главы (о торсах и фрагменте, хранящихся в Метрополитенском музее), а также: J. Pendlebury. Preliminary Report of the Excavations at Tell el-Amarnah, 1932—1933. JEA, 19, 1933, стр. 113—118, XVI, I; J. Pendlebury. Excavations at Tell el-Amarnah, 1933—1934. JEA, 1934, стр. 133, табл. XVIII, 4.

⁷² N. G. Davies. The Rock Tombs., т. IV, табл. XXXI, XLIV.

⁷³ J. Pendlebury. Preliminary Report... 1932—1933., стр. 114; J. Pendlebury. Excavations... 1933—1934., стр. 133; Ф. В. Баллод. Египетское искусство времени Аменофиса IV. М., 1914, рис. 19.

⁷⁴ Метрополитенский музей, известняк, выс. 33,2 см, шир. 28,5 см. Питри неправильно определил его как торс Нефертити (W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 18, табл. I, 13). Издан снова К. Вильямс (C. R. Williams. Two Egyptian Torses from the Main Temple of the Sun at el-Amarnah. "MM Studies", 3, 1931, стр. 82).

⁷⁵ Известняк, выс. 28,5 см, шир. 30,5 см (C. R. Williams, ук. соч., стр. 88).

⁷⁶ Метрополитенский музей, известняк, выс. ок. 8,25 см (W. M. Fl. Petrie, ук. соч., табл. I, 15; W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. II. Cambridge—Massachusetts, 1959, рис. 174). У Питри фрагмент неправильно определен как относящийся к статуе Нефертити (W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 18), тогда как он явно ничего общего с портретами царицы не имеет и, наоборот, очень точно воспроизводит черты Эхнатона.

⁷⁷ B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. IV. Oxford, 1934, стр. 202—203.

⁷⁸ L. Borchardt. Ausgrabungen... 1912—1913., стр. 1—55.

⁷⁹ Берлинский музей, известняк (там же, табл. 4).

⁸⁰ Берлинский музей, № 21300, известняк, выс. 50 см (L. Borchardt. Porträts., стр. 30—38, табл. 2—6).

⁸¹ Там же, стр. 30—32, рис. 2.

⁸² Берлинский музей, № 21220, песчаник, выс. 19 см (H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst. Berlin, 1931, табл. 34; М. Э. Матье. Скульптурный портрет царицы Нефертити. Л., 1958). Некоторые исследователи воздерживаются от определения этой головы как портрета Нефертити, называя ее просто „царицей из Амарны“. Все же это Нефертити. С одной стороны, несомненно большое сходство с портретом Нефертити из раскрашенного известняка, незначительные же различия объясняются как разными материалами, так, в особенности, тем, что голова из песчаника не закончена. С другой стороны, кого могла изображать эта голова, если не Нефертити? Черты лица Меритатон настолько отличаются от портретов матери, что никто и не пытался определять голову из песчаника как предназначенную для статуи Меритатон. Попытка же определить ее как портрет Анхесенамон представляется невозможной. Не говоря уже о том, что мы не располагаем документированным сравнительным материалом, достаточно вспомнить о возрасте Анхесенамон в то время, когда могла быть создана рассматриваемая скульптура. Мастерские первоклассных придворных скульпторов, в том числе и Тутмеса, не могли оставаться в Ахетатоне после того,

как двор Тутанхамона покинул этот город; очевидно, мастерская, как многие дома, была заколочена, причем в доме остались бюсты Эхнатона и Нефертити, так как увозить их не стоило; тем более были оставлены памятники, фрагментированные или почему-либо не законченные. В момент выезда из Ахетатона Анхесенамон была еще совсем юной, гораздо моложе женщины, послужившей оригиналом для портрета из песчаника (и позже, на всех памятниках, где Анхесенамон изображена вместе с Тутанхамоном, она всегда показана почти девочкой). Таким оригиналом могла быть только Нефертити.

⁸³ Берлинский музей, № 21263, известняк, выс. 40 см (H. Schäfer. *Amarna in Religion und Kunst*, табл. 21).

⁸⁴ Берлинский музей, № 21351, гипс, выс. 25 см (там же, табл. 14).

⁸⁵ Берлинский музей, № 21223, песчаник, выс. 21 см (там же, табл. 24).

⁸⁶ Берлинский музей, № 14113, известняк, выс. 14 см (там же, табл. 26).

⁸⁷ Предположение о наличии якобы сознательной деформации черепов царевиц, ранее высказанное, уже давно отброшено. См. по этому вопросу, имеющему довольно большую литературу, следующие работы: C. Aldred. *Cranial deformation in Ancient Egypt*. "Man", 1953, стр. 194—195; M. Murray. *Cranial deformation in Ancient Egypt?* "Man", 1954, стр. 36.

⁸⁸ Издавались неоднократно, см., например: "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1941, стр. 145—170.

⁸⁹ Берлинский музей, гранит (H. Schäfer. *Amarna in Religion und Kunst*, табл. 50).

⁹⁰ Берлинский музей, песчаник (L. Borchardt. *Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1911—1912*. MDOG, 50, 1913, рис. 24).

⁹¹ Берлинский музей, № 20494, песчаник, дл. 9 см (там же, рис. 25).

⁹² Берлинский музей (там же, рис. 18).

⁹³ Каирский музей, № 59286, песчаник, выс. 33 см (J. Pendlebury. *Preliminary Report...* 1932—1933., табл. XII, XVIII).

⁹⁴ Вопреки мнению Пендльбюри (там же, стр. 117), здесь нет большого сходства с берлинскими головами царевиц.

⁹⁵ Гипс (там же, табл. IV, 4).

⁹⁶ Гипс (там же, табл. XIX, 1—2).

⁹⁷ Берлинский музей, № 20496, известняк, выс. 20 см (L. Borchardt. *Ausgrabungen...* 1911—1912, табл. 5).

⁹⁸ Там же, рис. 23.

⁹⁹ Каирский музей, № 43580, известняк, выс. 40 см (там же, стр. 25—27, табл. 2—4; R. Engelbach. *A Limestone Head of King Akhenaten in the Cairo Museum*. "Ann. du Serv.", 38, 1938, табл. XIV, 2).

¹⁰⁰ М. Э. Матъе. О периодизации истории амарнского искусства. ВДИ, 1953, № 3, стр. 220, сл. 101 H. Schäfer. *Amarna in Religion und Kunst*, табл. 13, 24, 18.

¹⁰² F. C. Newton. *Excavations at el-Amarna 1923—24*. JEA, 10, 1924, стр. 289, табл. XXIV.

¹⁰³ L. Borchardt. *Ausgrabungen...* 1911—1912, табл. 5.

¹⁰⁴ Это не учитывалось исследователями, и, когда Борхардт попытался указать на то, что амарнские царские статуи изображают разных людей (L. Borchardt. *Aus der Arbeit an den Funden von Tell el-Amarna*. MDOG, 57, 1917), Шефер немедленно выступил с возражением (H. Schäfer. *Altes und neues zur Kunst und Religion von Tell el-Amarna*. AZ, 55, 1918, стр. 1—43), и мнение Борхардта не получило признания. В свою очередь, Борхардт был прав только частично, так как он, правильно отказываясь считать голову молодого царя (Берлинский музей, № 20496) и статуэтку из дома 0.49.14 (третий из указанных памятников тогда еще не был найден) портретами Эхнатона, в то же время ошибочно отнес эти произведения к изображениям Тутанхамона, что дало справедливый повод Шеферу, сопоставившему их с портретами этого фараона, не согласиться с определением Борхардта.

¹⁰⁵ H. Carter. *Tut-en-ch-Amun*, т. II. Leipzig, 1927, фронтиспис и табл. 73.

¹⁰⁶ U. Hölscher. *The Temples of the XI-th Dynasty*. Chicago, 1939, табл. I, 44—47, рис. 84.

¹⁰⁷ N. G. Davies. *The Rock Tombs...*, т. II, табл. XLI; P. Newberry. *Akhenaten's eldest son-in-law, Ankhkheprure*. JEA, XIV, 1928, стр. 3—4; H. Schäfer. *Amarna in Religion und Kunst*, табл. 30—31.

¹⁰⁸ Берлинский музей. Издавался неоднократно: H. Schäfer. *Amarna in Religion und Kunst*, табл. 33; A. Hermann. *Die Spätzeit im Garten*.

„Berichte aus Preussische Kunstsammlungen“, LXV, Berlin, 1943, стр. 2—4.

¹⁰⁹ R. Engelbach. Material for a Revision of the History of the Heresy Period of the XVIII Dynasty. „Ann. du Serv.“, 40, 1941, стр. 137. Один из футляров издан Картером (H. Carter, ук. соч., т. III, 1934, табл. 52). Энгельбах, указавший на принадлежность футляров Сменхкара, не сделал отсюда вывода, который бесспорен, а именно, что эти футляры несомненно передают черты лица Сменхкара и тем самым являются для нас ценным источником для определения других его портретов.

¹¹⁰ Лувр, № 831, желтый стеатит, выс. 61 см. Определяется как статуя Сменхкара (М. Э. Матье. О периодизации амарнского искусства., стр. 221—223; J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. III. Paris, 1958, стр. 345—347, табл. CX.2). Олдред считает, что это статуя Сменхкара или Эхнатона (C. Aldred. New Kingdom Art. London, 1951, стр. 80, рис. 121; стр. 84—88, рис. 134).

¹¹¹ Каирский музей, № 42091, гранит, выс. 1,57 м (G. Legrain. Statues et statuettes de rois et de particuliers, т. I. Le Caire, 1906, стр. 53—54, табл. LVII—LVIII).

¹¹² Берлинский музей, № 21683 (H. Schäfer. Kunstwerke., т. I, табл. 4).

¹¹³ Берлинский музей, № 21834, эбеновое дерево, выс. 10 см (L. Borchardt. Der Porträt-Kopf der Königin Teje. Leipzig, 1911).

¹¹⁴ Музей Лондонского университета, № 002, песчаник, выс. 15 см (H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, табл. 23); Берлинский музей, № 21690, песчаник, выс. 22 см (там же, табл. 37); Лувр, песчаник, выс. 30 см („Les Merveilles du Louvre“, т. I. Paris, 1958, табл. 101); Бруклинский музей, № 16.46, песчаник, выс. 28,5 см (J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. CXII, 4); Музей Пенсильванского университета, № 14.349, известняк, выс. 40 см (H. Ranke. The Egyptian Collections of the University Museum. Philadelphia, 1950, рис. 42).

¹¹⁵ М. Э. Матье и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, №№ 56, 58.

¹¹⁶ H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst der Alten Orients. Berlin, 1925, рис. 413.

¹¹⁷ См., например, набор подвесок в Эрмитаже (Н. Д. Флиттнер. Стекло-керамические ма-

стерские Тель-Амарны. „Ежегодник Института истории искусств“, I. Пб., 1921, стр. 137—164) и ГМИИ (В. В. Павлов и С. И. Ходжаш. Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959, табл. 62—63).

¹¹⁸ W. C. Hayes, ук. соч., т. II, стр. 314—315, рис. 199.

ГЛАВА XV

¹ Каирский музей, № 41054 (J. Bennett. Restoration Inscription of Tut'ankhamun. JEA, 25, 1939, стр. 8—15).

² Al. Gardiner. The Coronation of King Haremhab. JEA, 39, 1953, стр. 13, сл., табл. I.

³ K. Pflüger. The Edict of King Haremhab. JEA, V, 1946, стр. 268—276; W. Helck. Das Dekret des König Haremhab. AZ, 80, 1955, стр. 109—136.

⁴ Al. Gardiner. Hymns to Amon from a Leiden Papyrus. AZ, 42, 1905, стр. 18 и 35.

⁵ G. Bénédite. Tombeau de Noferhotpou, fils d'Amenemanit. MMF, V, 1894, стр. 496—501, табл. V.

⁶ P. Boeser. Beschreibung der aegyptischen Sammlung der Niederländischen Reichsmuseum der Altertümer in Leiden, т. IV. Haag, 1917, табл. VI.

⁷ G. Bénédite, ук. соч., стр. 505—510, табл. II.

⁸ В этом месте текст поврежден, однако общий смысл понятен, так как из дальнейшего ясно, что здесь должно было заключаться восхваление прочности гробницы Неферхотепа (G. Maspero. Etude sur quelques peintures et quelques textes relatifs aux funérailles. Paris, 1880, стр. 529—530, табл. IV).

⁹ G. Bénédite, ук. соч., стр. 529—530, табл. IV.

¹⁰ P. Newberry. Akhenaten's eldest Son-in-Law Ankhkheprure. JEA, XIV, 1928, стр. 3—9. В Ахмиме работы производились под руководством зодчего Миннахта; он строил там и скальный храм Эйе (H. Gauthier. Le personnel du dieu Min. Le Caire, 1931, стр. 102). Среди ушебти Тутанхамона, найденных в его гробнице, пять статуэток были даром этого зодчего (H. Carter. Tut-en-ch-Amun, т. III. Leipzig, 1934, стр. 105).

¹¹ R. Lepsius. Denkmäler aus Ägypten und Aethiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. III, табл. 120b.

¹² Эта гробница находится, как и другие гробницы царей Нового царства, в скалах фиванского некрополя и была обнаружена во время раскопок, производившихся под руководством археолога Э. Айртона на средства Т. Дэвиса (Th. M. Davis. The Tomb of Queen Tiye. London, 1910; B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Texts, Reliefs and Paintings, т. I. Oxford, 1927, стр. 31). В гробнице был обнаружен деревянный, обитый золотом саркофаг с мумией молодого мужчины, лет 22—24. Вся обстановка в гробнице говорила о крайней спешности захоронения. Нечеткость проведения раскопок, неудовлетворительная фиксация обстановки и неполная публикация хода раскопок и самих памятников привели к различным толкованиям последних. Так, поскольку среди прочих вещей здесь был найден поврежденный деревянный позолоченный балдахин, подаренный, как это видно по надписям, Эхнатону для погребения его матери, царицы Тии (причем фигура Эхнатона была уничтожена), была выдвинута гипотеза о том, что гробница принадлежала Тии, но затем, после падения Ахетатона, сюда тайно была привезена и погребена мумия Эхнатона. Однако детальный анализ и самих памятников, и всей совокупности исторических фактов показал, что эта гипотеза несостоятельна. Удалось установить, что в надписях на саркофаге показатели женского рода были заменены показателями мужского рода. По мнению Р. Энгельбаха, саркофаг предназначался для одной из женщин гарема Эхнатона, погребен же в нем был Сменхкара (R. Engelbach. Material for a Revision of the History of the Heresy Period of the XVIII Dynasty. „Ann. du Serv.“, XI, 1941, стр. 133—165). При этом Энгельбах указывал, что уреи на голове саркофага и на крышках каноп были добавлены позже. Крышки этих каноп были оформлены в виде голов в своеобразных коротких париках, которые в Ахетатоне носили как женщины, так и мужчины (Th. M. Davis, ук. соч., табл. X, XIII, XV—XVII). Три из этих крышек находятся в Каирском музее, одна — в Метрополитэнском (W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. II. Cambridge — Massachusetts, 1959, рис. 184); они сделаны из алебастра, брови и веки из темно-синего стекла,

зрачки из обсидиана, выс. ок. 17,5 см. Прелестные лица этих голов давно привлекали внимание исследователей, считавших их портретами то Тии, то Нефертити, то Эхнатона, то Тутанхамона, а в последнее время — Сменхкара или Меритатон. Вывод Энгельбаха о принадлежности мумии Сменхкара теперь является общепризнанным, но по вопросу о том, кому принадлежал саркофаг и кого изображают лица каноп, споры все еще продолжаются. Так, Г. Рёдер считает, что саркофаг с самого начала принадлежал Сменхкара, что портреты на крышках изображают его же и что наблюдение Энгельбаха о позднейшем добавлении уреев не соответствует действительности (G. Roeder. Thronfolger und König Smench-ka-Ré (Dynastie XVIII). AZ, 83, 1958, стр. 67—69). По мнению А. Гардинера, саркофаг предназначался для Эхнатона и только позже был использован для погребения Сменхкара (A. Gardiner. The so-Called Tomb of Queen Tiye. JEA, 43, 1957, стр. 10—25). Странно, что Гарднер совершенно не учитывает указанной выше работы Энгельбаха и полемизирует только с его более ранней статьей (R. Engelbach. The so-Called Coffin of Akhenaten. „Ann. du Serv.“, 31, 1931, стр. 98—111). С. Олдред считает, что канопы являются портретом Меритатон (C. Aldred. New Kingdom Art. London, 1951, стр. 83—84). С ним согласен и У. Хэз (W. C. Hayes, ук. соч., т. II, табл. 184). Во всех приведенных работах многое остается неясным, и ни одна из предлагаемых гипотез не может считаться убедительной. Во всяком случае, лица каноп, являющиеся шедеврами амарнского искусства, несомненно изображают женское лицо; считать их мужскими портретами, как это делает Рёдер, представляется совершенно исключенным. Крышки каноп воспроизводят лицо, не похожее ни на один скульптурный портрет членов семьи Эхнатона, а, как мы видели, для таких памятников амарнского искусства особенно характерен четкий отбор свойственных каждому лицу черт. Если принять выводы Энгельбаха в целом, то отсюда вытекала бы соответственная атрибуция каноп как портретов той же любимой Эхнатоном женщины, для которой первоначально предназначался и саркофаг.

¹³ G. Bénédite, ук. соч., стр. 497, табл. V. О дарах Майи Тутанхамону см.: H. Carter, ук. соч., т. III, стр. 106, сл., табл. 23.

¹⁴ H. Carter and P. E. Newberry. *Mr Theodore M. Davis' Excavations in Biban el-Molûk. The Tomb of Tutmosis IV.* London, 1904, стр. XXXIII—XXXIV, рис. 7—8.

¹⁵ G. Legrain. *Sur Maia qui vécut sous le règne d'Harmhabl.* „Ann. du Serv.“, IV, 1903, стр. 213, сл.

¹⁶ Там же, стр. 216—217; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V. Oxford, 1937, стр. 208—213.

¹⁷ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III. Oxford, 1931, стр. 175—177; Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 240, 241, 242 а—b; Текст, т. I, стр. 183. Рельефы: перевозка статуй, Берлинский музей, №№ 2088 и 2089 („Ausführliche Verzeichniss der Ägyptischen Altertümer, Gypsabgüsse und Papyrus“. Berlin, 1894, стр. 153—154, рис. 33 а, b; W. Wreszinski. *Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte*, т. I. Leipzig, 1923, табл. 388); тексты („Aegyptische Inschriften aus Königlichen Museen zu Berlin“, т. II. Leipzig, 1914, стр. 185—186); рельефы в монастыре Иереми в Саккаре (J. Quibell. *Excavations at Saqqara* (1908—1910). Le Caire, 1912, стр. 143, табл. LXV—LXVI A, LXIX, 5; LXX, 4—6; LXXIV, 1—4; LXXXI, 1,7; LXXXII, 1—2. Указанная дата неверна, так как детальный анализ показывает несомненную принадлежность данных произведений ко времени Харемхеба); рельеф с плакальщицами в Музее Онтария в Торонто (W. Needler. *Mourning Women at the funeral of Maya*. „Royal Ontario Museum. Bulletin“. Toronto. December, 1957, № 26, стр. 10—16, табл. 6).

¹⁸ Статуя Майя, известняк, выс. 2,16 м (P. Boeser, ук. соч., т. V, стр. 5, табл. IV); статуя его жены Мерит, известняк, выс. 1,90 м (там же, стр. 5—6, табл. V); группа Майя и Мерит, известняк, выс. 1,58 м (там же, стр. 5, табл. VI). Автор правильно сопоставляет скульптуры Майи и Мерит с рельефами из его гробницы, но датирует все эти памятники неверно — временем XIX династии (там же, стр. 6). Между тем стиль рельефов и скульптур убедительно показывает, что они относятся ко времени Харемхеба. Это подтверждается и наличием среди лиц, изображенных на рельефах гробницы Майи, того самого начальника сеш-кедутов Мериу-мериу, который руководил работами в фиванской гробнице Неферсехеру в конце царствования Аменхотеп III (см. главу XI настоящей работы, прим. 47) и который после Амарны, как и Майя,

работал в Мемфисе, где он был начальником одной из ремесленных мастерских, принадлежавших царской сокровищнице (W. Helck. *Inhaber und Bauleiter der Thebanischen Grabs* 107. „Mitteilungen des Instituts für Orientforschung“, IV, 1956, стр. 25—26). Помимо указанной работы Хелька, правильно датирует рельефы гробницы Майи временем Тутанхамона-Харемхеба и В. Нидлер (W. Needler. *Mourning Women at the funeral of Maya*. „Royal Ontario Museum. Bull. of the Division of Art and Archaeology, University of Toronto“, 26, 1957, стр. 10—11).

¹⁹ R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 240d.

²⁰ См. прим. 15 данной главы.

²¹ Каирский музей, №№ 42091 и 42092, гранит, выс. 1,57 м (G. Legrain. *Statues et statuettes des rois et des particuliers*, т. I. Le Caire, 1909, стр. 53—54, табл. LVII—LVIII).

²² См. главу XIV настоящей работы, прим. 110.

²³ Бостонский Музей изящных искусств, № 11. 1533, песчаник, выс. 30,2 см (J. Vandier. *Manuel d'archéologie égyptienne*, т. III. Paris, 1958, стр. 361, 364, табл. CXVII, 2).

²⁴ Каирский музей, № 42097, известняк, выс. 86 см (там же, стр. 361—365, табл. CXVIII, 1).

²⁵ Каирский музей (G. Maspero. *Essais sur l'art égyptien*. Paris, 1912).

²⁶ Лувр, № E-11005, серый гранит, выс. 1,28 м, и № E-11609, черный гранит, выс. 2,20 м (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 361—365, табл. CXVIII, 3—4; CXIX, 2); Метрополитэнский музей, известняк (A. Lansing. *A Head of Tut'ankhamun*. JEA, 37, 1951, стр. 3—4, табл. 1); Британский музей, № 142.5, черный гранит, выс. 1,70 м (F. W. Bissing. *Denkmäler ägyptische Sculptur*. München, 1911, табл. 46).

²⁷ Бюст статуи Амона из Карнака, Каирский музей, № N. E. XVII, кварцит (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 361—362, табл. CXIX, 3).

²⁸ Голова статуи Амона, Каирский музей, № T. 13, известняк (там же, т. III, табл. CXVIII, 2).

²⁹ Голова статуэтки Тутанхамона, Брюссельский музей, № 5698, черный гранит, выс. 18 см (там же, т. III, стр. 361—362, табл. CXVIII, 5).

³⁰ Колоссы Тутанхамона: Каирский музей, № 59869, красный кварцит, высота сохранившейся части 2,80 м; Восточный институт в Чикаго, № 14088, красный кварцит, выс. 5,25 м (U. Hölscher. *The*

Temples of the XI-th Dynasty. The Excavations of Medinet Habu, т. II. Chicago, 1939, стр. 112—113, табл. 1,44—47, рис. 84).

³¹ Две статуи, Каирский музей, дерево, выс. 1,73 м (Н. Carter, ук. соч., т. I, табл. 41; Р. Fox. Tutankhamun's Treasure. London, 1951, стр. 19—20, табл. 17); ушебти в „синем“ шлеме, Каирский музей, дерево, выс. 48 см (Н. Carter, ук. соч., т. I, табл. 54); ушебти в разных париках, дерево, выс. 51 см (JEA, 34, 1948, фронтиспис; Р. Fox, ук. соч., табл. 53); голова, появляющаяся из лотоса, Каирский музей, дерево (Н. Carter, ук. соч., т. III, табл. 1); „манекен“, Каирский музей, дерево, выс. 76,5 см (Н. Carter, ук. соч., т. I, табл. 25; Р. Fox, ук. соч., стр. 16, табл. 8); статуэтки Тутанхамона на пантере, Каирский музей, дерево, выс. 86,6 см, и на ладье, Каирский музей, дерево, выс. 75 см (Н. Carter, ук. соч., т. III, табл. 13, 12; Р. Fox, ук. соч., стр. 30, табл. 57); первый (наружный) саркофаг, Каирский музей, дерево, позолота, лицо и руки золотые (Р. Fox, ук. соч., табл. 28); второй саркофаг, Каирский музей, дерево, позолота, лицо и руки золотые (там же, табл. 29); третий (внутренний) саркофаг, Каирский музей, золото (там же, табл. 30); маска, Каирский музей, золото (там же, табл. 32, 33).

³² Статуэтки четырех богинь, Каирский музей, дерево, позолота, выс. (без пероглифа на голове) 76,8 см (Н. Carter, ук. соч., т. III, табл. 7).

³³ Скульптуры Эйе: колоссы, Берлинский музей, № 1479, известняк, выс. (была) ок. 5,20 м (J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. CXIX, 1); рельеф от трона колосса, частная коллекция в Бостоне (S. Smith. Ancient Egypt as Represented in the Museum of Fine Arts, Boston. Boston, 1946, стр. 112—122, рис. 80); статуэтка, Каирский музей, дерево, выс. 60 см (G. Legrain. Statues et statuettes..., т. I, № 42095); голова статуи, Каирский музей, № N. E.—VII (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 368, табл. CXX, 2).

³⁴ Венский музей, № 8301, известняк, выс. 1,52 м (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 369—370, табл. CXX, 5).

³⁵ Туринский музей, гранит, выс. 1,29 м (A. Gardiner. The Coronation of Narethab., стр. 13).

³⁶ Каирский музей, № 602, известняк, выс. 80 см (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. II, стр. 30).

³⁷ Th. M. Davis. The Tombs of Harmhabi and Touatânkhamanou. London, 1912, стр. 105.

³⁸ См. об этом, например, J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 517—519; P. Gilbert. La date du buste de femme en calcaire № 5626 et la tête d'homme en granit № 6316 dans la collection égyptienne du Musée Archéologique de Florence. „Studi Rosellini“, 2. Pisa, 1955, стр. 99—104, а также прим. 38—39 к главе X настоящей работы и ниже, прим. 48 к данной главе. Сводка особенностей одежды и головных уборов времени XVIII династии, приведенная у Вандье (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 481—502), далеко не полна и не учитывает материалы рельефов и росписей, которые нельзя отрывать от анализа скульптур. Вандье совершенно не рассматривает, например, изменения рукавов — очень важной детали в датировке памятников второй половины XVIII династии. До Амарны рукава обычно только слегка расширяются к локтю и имеют две-три складки, позже они становятся постепенно все шире и заканчиваются все большим числом складок. Известны лишь единичные случаи таких рукавов на памятниках времени Аменхотепа III, да и то они все же менее пышные (см., например, одежду второго носителя даров на рельефе в гробнице Хаэмхета. W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 197).

³⁹ Государственный Эрмитаж, гранит, выс. 91 см (W. Golénischeff. Inventaire de la Collection égyptienne du Musée de L'Ermitage. SPb., 1891, № 740; В. В. Струве. К вопросу о локализации и датировке некоторых египетских памятников Эрмитажного собрания. „Сборник Эрмитажа“, III, 1926, стр. 14—16; М. Э. Матье и В. В. Павлов, Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, № 42; B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I. Oxford, 1960, стр. 449—459).

⁴⁰ Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings, т. II. Chicago, 1936, табл. LXXVII—LXXVIII.

⁴¹ Рельеф на спинке кресла Тутанхамона (Н. Carter, ук. соч., т. I, фронтиспис); рельеф на крышке костяного ларца (там же, т. III, фронтиспис); рельефы на стенках золотого наоса (там же, т. II, табл. 1).

⁴² Рельеф: Нефертити наливает Эхнатону вино через ситечко (N. G. Davies. The Rock Tombs of el-Amarna, т. II. London, 1905, табл. XXXII).

⁴³ Рельеф с изображением Сменхкара и Меритатон в саду, Берлинский музей, № 15000 (H. Schäfer. *Kunstwerke aus el-Amarna*, т. II. Berlin. s. a., рис. 6).

⁴⁴ N. G. Davies. *The Work of the Tylus Memorial Fund*. „Bull. MMA“ II, Nov. 1921, стр. 22—23.

⁴⁵ G. Bénédite, ук. соч., стр. 497, табл. V.

⁴⁶ W. Golénischeff, ук. соч., стр. 87, № 739.

⁴⁷ Музей Пенсильванского университета, известняк (H. Ranke. *The Egyptian Collection of the University Museum*. Philadelphia, 1950, рис. 27, стр. 45, 47).

⁴⁸ Стела Хевы, Каирский музей, № 34182 (P. Lacombe. *Stèles du Nouvel Empire*. Le Caire, 1919—1926, табл. LXIX); рельефы Меритатона, Берлинский музей, № 1070 („*Ausführliches Verzeichniss*...“, стр. 130; H. Schäfer. *Kunstwerke*... т. II, табл. 13); рельеф с изображением работ в мастерских, Лейденский музей (P. Boeser, ук. соч., т. IV, стр. 10, табл. XXXVII, № 7).

⁴⁹ J. Carpi. *The Memphite Tomb of King Naremhabs*. JEA, VII, 1921, стр. 34.

⁵⁰ Статуя Харемхеба, Метрополитэнский музей, гранит, выс. 1,17 м (H. Winlock. *A Statue of Naremhabs before his Accession*. JEA, 10, 1924, стр. 1—5; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 222); рельефы Паатонэмхеба, Лейденский музей (P. Boeser, ук. соч., т. IV, стр. 1—5, табл. I—XII); рельефы Амонемипа (F. W. Bissing. *Über eine Grabwand aus Memphis in der Glyptothek König Ludwigs*. „*Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*“, Neue Folge, т. I, вып. 4, 1924, стр. 207—224); стела Рин, Берлинский музей, № 7278 (H. Feschheimer. *Plastik der Aegypter*. Berlin, 1923, табл. 150); рельеф Ннан, Берлинский музей, № 7322 (F. W. Bissing. *Über Grabwände*... стр. 212, рис. 1); датировка этого рельефа временем XIX династии (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 99) неверна: и одежда изображенных и стиль рельефа явно говорят о времени Харемхеба; стела Вепутамеса, Берлинский музей, № 7316 (H. Feschheimer, ук. соч., табл. 158); рельеф с молящимися перед Ра, Берлинский музей, № 727 (там же, табл. 151); стела Мерисохмет, музей в Копенгагене (M. Mogensen. *La Glyptothèque Ny Carlsberg*. Copenhagen, 1930, стр. 98, табл. CVI); гробница Птахмаи (G. Maspero. *Art in Egypt*.

London, 1912, рис. 373); группа Сementаун с женой, Лувр, № 863, дерево, выс. 26 см („*Encyclopédie Photographique du Louvre*“. Paris, 1935, табл. 81).

⁵¹ См. прим. 49 данной главы.

⁵² Рельефы: ГМИИ, № 6269 (М. Э. Матье и В. В. Павлов, ук. соч., №№ 54—55); ГМИИ, №№ 4117 и 4124 (Б. А. Тураев. Египетские рельефы с изображениями погребальных процессий Музея изящных искусств. „*Известия РАИМК*“, т. I, № 9, Пг., 1920; М. Э. Матье и В. В. Павлов, ук. соч., № 52); Берлинского музея, №№ 12410, 12411, 13297 (K. Lange. *Ägyptische Kunst*. Berlin, 1939, стр. 150—152). Библиографию см: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. III, стр. 197. Еще Б. А. Тураев совершенно правильно датировал эту группу памятников „рубежом 18 и 19 династий“ (Б. А. Тураев, ук. соч., стр. 61, сл.). Детали рельефов, опубликованные К. Ланге (K. Lange, ук. соч., табл. 104, 114—115), бесспорно подтверждают эту датировку, которой придерживается и Ланге, относящий рельефы ко времени Тутанхамона (там же, стр. 143).

⁵³ См. литературу по росписям гробниц: царского писца Самута (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 333); начальника скульпторов Владыки Обеих Земель Небамона и скульптора Владыки Обеих Земель Ипуки (там же, стр. 286—289); градоначальника Фив и везира Рамеса (там же, стр. 152—156);

⁵⁴ Б. А. Тураев, ук. соч., стр. 67, сл.

⁵⁵ См. прим. 18 данной главы и главу XI настоящей работы, прим. 47. О воздействии в этот период фиванского искусства на мемфисское указывал и Тураев (Б. А. Тураев, ук. соч., стр. 63).

⁵⁶ Группа Чаи и Нан, Каирский музей, № 628, известняк, выс. 90 см (G. Maspero. *Le Musée Egyptien*... стр. 16—19, табл. VI); статуэтка начальника конюшен Чаи, Каирский музей, дерево (K. Lange. *König Echnaton und die Amarna Zeit*. München, 1951, табл. 49).

⁵⁷ Сосуд в виде козочки, Каирский музей, алебастр (H. Carter, ук. соч., т. III, табл. 47B); сосуд с крышкой в виде гнезда (P. Fox, ук. соч., табл. 70).

⁵⁸ Р. Фок, ук. соч., табл. 20, 19.

⁵⁹ Каирский музей, № 60719 (J. Cooney. *Glass Sculpture in Ancient Egypt*. „*Journal of Glass*

Studies", II, 1960, стр. 15—16, рис. 5). Аналогичная статуэтка, но неизвестного происхождения, имеется в Британском музее, № 15767, выс. 2,2 см (там же, стр. 16).

ГЛАВА XVI

¹ P. Newberry. The Amherst Papyri. London, 1899, табл. 19—21; A. Gardiner. The Chester Beatty Papyri. London, 1931, табл. V—VII, XIII.

² A. Gardiner, ук. соч., табл. III.

³ E. de Rougé. Le poème de Pentaour. Oeuvres diverses, т. 5. Paris, 1914, стр. 275—460; Ch. Kentz. La bataille de Qadesh. Le Caire, 1934; A. Erman. La poésie égyptienne et l'hymne au char du roi. Sainte-Etienne, 1878, стр. 421—438.

⁴ A. Erman. Die Literatur der Aegypter. Leipzig, 1923, стр. 247—251; A. Gardiner. Chester Beatty Gift, т. II. London, 1935, табл. 24—25.

⁵ Назван так по имени первого владельца (W. M. Müller. Die Liebespoesie der altern Ägypten. Leipzig, 1899, стр. 29—37; G. Maspero. Etude sur quelques peintures et quelques textes relatifs aux funérailles. Paris, 1879, стр. 178—184, табл. XIV, 2—XV, 3). Эта датировка относится к лицевой стороне папируса, на которой и написана „Песнь“; записи на оборотной стороне сделаны несколько позже, возможно, в первые годы правления Рамсеса II (G. Steindorff. Zur Datierung literarische Handschriften. AZ, 56, 1920, стр. 43).

⁶ E. Budge. The Papyrus of Ani. New York, 1913, табл. 29.

⁷ М. Э. Матъе. Из истории свободомыслия в Древнем Египте. ВИРА, III, 1956, стр. 397—398.

⁸ Там же, стр. 397—398.

⁹ A. Gardiner. Chester Beatty Gift, т. I, стр. 38—41; т. II, табл. 18—19.

¹⁰ О различных мнениях по поводу времени сооружения колонн гипостилья см.: J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, т. III. Paris, 1958, стр. 912—924; H. Chevrier. Découvertes à Karnak en 1953—1954. „Bull. de la Société Française d'égyptologie“, 18, 1955, стр. 41—51.

¹¹ P. Lacaue. L'or dans l'architecture égyptienne. „Ann. du Serv.“, 53, 1955, стр. 221—250.

¹² J. Fr. Champollion. Lettres de Champollion le jeune, recueillies et annotées par H. Hartleben. Paris, 1909.

¹³ А. С. Норов. Путешествие по Египту и Нубии, ч. 2. Спб., 1883, стр. 126—127.

¹⁴ М. Э. Матъе. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. ТОВЭ, IV, 1947, №№ 107 и 108. Статуи Иупа: собрание Мё (E. Budge. Some Account of the Collection of Egyptian Antiquities in the possession of Lady Meux. London, 1896, стр. 105); Каирский музей, известняк, выс. 1,20 м (L. Borchardt. Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten in Museum von Kairo, т. III. Berlin, 1909, № 567).

¹⁵ Небуненеф (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 83; H. Kees. Das Priestertum im ägyptischen Staat. Leiden, 1953, стр. 9, 90, сл., 100—101, 120, 293; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 264—268); Ромарон (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 90—91; H. Kees, ук. соч., стр. 25, 109, 117, сл., 130, 132, 248, 298, 299, 317, 319; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 365—366).

¹⁶ Дидиа (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 88); Самут (там же, стр. 88).

¹⁷ Серамон (там же, стр. 92).

¹⁸ Рамсеснахт (там же, стр. 93—94; B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 376; H. Kees, ук. соч., стр. 123, сл., 132, 145, 298—299); Аменхотеп (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 94—95). При XX династии в Карнаке работал также зодчий Рамес (гробница № 166, B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, стр. 277—278). Видимо, к этому же времени относится и деятельность семьи зодчих Пенанукета, Параэмхеба и Небмертуфа (изображение двух из них выполнено скульптором Сешемефом в каменоломнях Вади Хаммамат, J. Souyati et P. Montet, ук. соч., № 221, стр. 107).

¹⁹ Бекенхонсу (там же, стр. 84—85; H. Kees, ук. соч., стр. 117, сл., 130, 132, 298—299, 317—318).

²⁰ Хеви (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 82).

²¹ Пенра (там же, стр. 85).

²² А. С. Норов, ук. соч., ч. 2, стр. 107—108.

²³ H. Carter and A. Gardiner. The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb. JEA, IV, 1917, стр. 130—158; G. Daresy. Ostraca.

Le Caire, 1901, табл. 32; S. Glanville. Working Plan for a Shrine. JEA, XVI, 1930, стр. 237—239.

²⁴ B. Bruyère. Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1934—1935). Le village. Le Caire, 1939, стр. 54—64; J. Vandier, ук. соч., т. II. Paris, 1956, стр. 910—912.

²⁵ И. М. Лурье. Очерки древнеегипетского права XVI—X вв. до н. э. Л., 1960, стр. 307—310.

²⁶ N. G. Davies. A High Place at Thebes. MM, I. Le Caire, 1935, стр. 241.

²⁷ М. Э. Матье. Религия египетских бедняков. „Религия и общество“, Л., 1926, стр. 32—33.

²⁸ И. М. Лурье, ук. соч., стр. 315.

²⁹ И. М. Лурье. Дневник фиванского некрополя от 29 г. Рамсеса III. ВДИ, 1950, № 4, стр. 85.

³⁰ И. М. Лурье. Поучение Аменемхета I в остроконах Музея изобразительных искусств. ЭВ, III, 1949, стр. 82—87.

³¹ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 315, 347, 394—395.

³² Музей изящных искусств в Будапеште; известняк, выс. ок. 21,5 см.

³³ Каирский музей, № 42164, гранит, выс. 1,10 м (G. Legrain. Statues et statuettes des rois et des particuliers, т. II. Le Caire, 1909, табл. XXVIII).

³⁴ Лувр, дерево, выс. 37,5 см (Ch. Boreux. On Two Statuettes in the Louvre Museum. JEA, VII, 1921, стр. 113, табл. XIX).

³⁵ B. Bruyère. Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1935—1940), т. II. Le Caire, 1952, табл. XXXIV.

³⁶ Бекенхонсу, Каирский музей, № 42155, известняк, выс. 1,25 м (G. Legrain, ук. соч., т. II, табл. XVIII); Махухи, Каирский музей, № 42157, шифер, выс. 38,5 см (там же, табл. XX—XXI); Ромарион, Каирский музей, № 42186, гранит, выс. 1,08 м (там же, табл. XLVIII); Пасер, Каирский музей, № 42156, гранит, выс. 73 см; № 42166, алебастр, выс. 41 см (там же, табл. XXX); группа Хеви с семьей, Каирский музей, № 621, известняк, выс. 80 см (L. Borchardt, ук. соч., т. II, табл. 113).

³⁷ Туринский музей, № 1380, базальт, выс. 1,94 м (H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, табл. 357). Детали: J. Capart. Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, т. I. Paris, 1927, табл. 56; K. Lange. Ägyptische Kunst. Berlin, 1939, стр. 103. Попытка

Капара определить эту скульптуру как портрет Сети I представляется неубедительной. Вандье справедливо возражает Капару (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 393—394).

³⁸ Сети I, Каирский музей, № 751, шифер, выс. 21 см (L. Borchardt, ук. соч., т. II, № 751); Рамсес II, Каирский музей, № 42140, шифер, выс. 67 см (G. Legrain, ук. соч., т. II, табл. II); голова статуи Рамсеса II, Каирский музей, № 558, гранит, выс. 1,70 м (L. Borchardt, ук. соч., т. II, табл. 94); голова статуи царя со штандартом, Каирский музей, № 603, гранит, выс. 80 см (там же, табл. 109); голова статуи царя, Метрополитэнский музей, № 34. 2. 2, кварцит, выс. 43,2 см (N. Scott. Egyptian Statues in the Metropolitan Museum. New York, 1945, табл. 25).

³⁹ Ползущий Рамсес II, Каирский музей, № 42142, шифер, выс. 28 см, дл. 75 см (G. Legrain, ук. соч., т. II, табл. IV; о назначении подобных статуй см.: M. Matthiew. The Coronation Rites of the Egyptian Pharaohs. JEA, XVI, 1930, стр. 31—32; C. Aldred. A Statue of King Neferkarc' Ramesses IX. JEA, 41, 1955, стр. 3—8); статуя из Рамессеума (A. Carrier. Thèbes. Paris, 1948, табл. 40); колосс Сети I, Каирский музей, № 42139, алебастр, выс. 2,38 м (G. Legrain, ук. соч., т. II, табл. I).

⁴⁰ J. Pijoan. Summa Artis, т. III. Barzelona, 1927, рис. 355.

⁴¹ E. Schiaparelli. Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto, т. I. Esplorazione della „Valle della Regina“ nelle Necropoli di Tebe. Milano, 1924, стр. 23—24.

⁴² См., например, статуи: Сети II, Лувр, № A. 24, песчаник, выс. 4,65 м (J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. CXXVIII); Рамсес IV, Каирский музей, шифер, выс. 92 см (G. Legrain, ук. соч., т. II, № 42153).

⁴³ Сети II, Британский музей, № 616, кварцит, выс. 1,70 м (J. Vandier, ук. соч., т. III, табл. CXXX, 3); Рамсес III, Каирский музей, гранит, выс. 1,40 м (G. Legrain, ук. соч., т. II, № 42150).

⁴⁴ Каирский музей, гранит, выс. 74 см (G. Legrain, ук. соч., т. II, № 42152).

⁴⁵ Туринский музей, № 1329, песчаник, выс. 58,5 см (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 405).

⁴⁶ G. Legrain. Les temples de Karnak. Bruxelles, 1929, рис. 8a.

⁴⁷ A. Carrier, ук. соч., рис. 13; G. Legrain. Les Temples de Karnak, рис. 121, 124; A. Gardi-

ner, A. Calverley and M. Broome. The Temple of King Sethos I at Abydos, т. I—III. London, 1933—1938.

⁴⁸ R. Anthes. Die Bildkomposition in Amarna und die Ramessidischen Schlachtenbilder. Berlin, 1939, стр. 275—277.

⁴⁹ W. Wreszinski. Atlas zur Altaegyptischen Kulturgeschichte, т. II. Leipzig, 1930, табл. 71, 66, 67, 34, 35, 43.

⁵⁰ Там же, табл. 36, 53, 71, 165, 166.

⁵¹ Там же, табл. 65.

⁵² A. Carlier, ук. соч., рис. 14.

⁵³ H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 395.

⁵⁴ N. G. Davies. Seven Private Tombs at Thebes. London, 1948, табл. XXXII.

⁵⁵ N. G. Davies. Two Ramesside Tombs at Thebes. New York, 1927, табл. XV.

⁵⁶ Там же, стр. 25, табл. XIII.

⁵⁷ Например, в гробнице Хонсу потолок с птицами (N. G. Davies. Seven Private Tombs., табл. XIX).

⁵⁸ N. G. Davies. The Work of Tytus Memorial Fund. „Bull. MMA“ II, July 1920, стр. 31.

⁵⁹ Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings. II. Chicago, 1936, табл. LVII.

⁶⁰ N. G. Davies. Two Ramesside Tombs., стр. 18—19.

⁶¹ Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. LVII.

⁶² Там же, табл. XCI, XCII.

⁶³ E. Budge. The Book of the Dead. Papyrus of Anhal. London, 1891, табл. IX.

⁶⁴ Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. XCI.

⁶⁵ Гробница Нахтамона (N. G. Davies. Seven Private Tombs., табл. XXXVI). Гении с двумя крыльями встречаются на ряде памятников, см., например, росписи в гробнице Тхутиэмхеба, начальника ткачей в поместьях Амона (там же, табл. IX).

⁶⁶ B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, стр. 268.

⁶⁷ В гробнице везира Пасера по приказу фараона работали придворный скульптор Хеви и „главный живописец и рисовальщик“ Аменуахсу (М. Э. Матъе. Роль личности художника., №№ 103—105, стр. 82). К сожалению, мы знаем очень мало имен фиванских художников второй половины Нового царства. Кроме мастеров некропольского поселка, можно указать

начальника рисовальщиков Самута и его сына Аменуахсу (гробница № 111, B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, стр. 229).

⁶⁸ G. Foucart. Le tombeau d'Amonmes. MIFAO, LVII, 1935.

⁶⁹ N. G. Davies. The Graphic Work of the Expedition. „Bull. MMA“ II. Dec. 1923, стр. 52—53.

⁷⁰ B. Bruyère. Rapport sur les fouilles de Deir el-Medineh. Le Caire, 1937, табл. XVII.

⁷¹ V. Scheil. Le tombeau d'Apoui. MMAF, V, 1889, табл. I.

⁷² См. литературу об этом эпизоде: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 316.

⁷³ Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. XCVII; ср. также табл. XCVI и XCVIII.

⁷⁴ Там же, табл. XCIX.

⁷⁵ A. Erman. Ein Maler des Neues Reichs. AZ, 42, 1905, стр. 130.

⁷⁶ Гробница Амоннахта (Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. CII). См. аналогичное изображение в гробнице Пашеду (W. Wreszinski, ук. соч., т. I, табл. 111).

⁷⁷ B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 8.

⁷⁸ J. Vandier d'Abbadie. Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh, т. I. Le Caire, 1937, табл. LXXIV, LXXIX, LXIX; L. Keimer. Remarques sur les „cuillers à fard“ du type dit à la nageuse. „Ann. du Serv.“, 52, 1952, табл. I.

⁷⁹ И. М. Лурье. Элементы животного эпоса в древнеегипетских изображениях. ТОВЭ, I, 1939, стр. 61—91; E. Brunner-Traut. Ägyptische Tiermärchen. AZ, 80, 1955, стр. 12—32.

⁸⁰ Пиан (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 87); Хеви (там же, стр. 88); Панефер (там же, стр. 88).

⁸¹ Ман (там же, стр. 87; L. Habachi. Grands personnages en mission ou de passage à Assouan. Mey, attaché au Temple de Rê, CdE, XXIX, № 58, 1954, стр. 210—220; S. Sauneron. Le chef de travaux Mâu. BIFAO, 53, 1953, стр. 57—63). Амнеминт (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 86).

⁸² Метрополитэнский музей, известия, выс. 1,28 м, 1,0 м и 1,28 м (W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, т. II. Cambridge — Massachusetts, 1959, рис. 218—220).

⁸³ Мерира (М. Э. Матъе. Роль личности художника., стр. 91).

⁸⁴ Ихнему (там же, стр. 89); Птахемуи (там же, стр. 89); Пентаур (там же, стр. 87).

⁸⁵ Пасер (там же, стр. 87); Гори (там же, стр. 86); Хепет-Сети (D. Dunham. Four New Kingdom monuments in the Museum of Fine Arts, Boston. JEA, XXI, 1935, стр. 148—149).

⁸⁶ P. Montet. Les nouvelles fouilles de Tanis. Paris, 1933; P. Montet. Les statues de Ramsès II à Tanis. MM, I, 1935, стр. 497; P. Montet. Le drame d'Avaris. Paris, 1947, табл. XI, XIII, XIV. На этих статуях имеются надписи, указывающие, что данные божества были богами города Пер-Рамсеса. Отсюда ясно, что и статуи были сделаны или в самом Пер-Рамсесе, или специально для него. Итоги раскопок Монте в корне опровергают сделанную в свое время Ж. Даресси попытку начисто опровергнуть значение Таниса как художественного центра (G. Daressy. L'art Tanite. „Ann. du Serv.“, 17, 1917, стр. 164—176). Подобное предположение могло быть выдвинуто Даресси только тогда, когда еще не была твердо установлена идентичность Таниса—Авариса—Пер-Рамсеса.

⁸⁷ Каирский музей, №№ 573, 575, 616 (L. Borchardt, ук. соч., т. II, стр. 121, табл. 97; стр. 123, табл. 98; стр. 162, табл. 112).

⁸⁸ Каирский музей, №№ 554, 636, 574 (L. Borchardt, ук. соч., т. II, стр. 101, табл. 93; стр. 185, табл. 117; стр. 187, табл. 118; стр. 122, табл. 98; M. El-Amir. A statue of Ramses II. „Ann. du Serv.“, 1943, стр. 359—363, табл. XXII); музей в Александрии (E. Breccia. Monuments de l'Egypte Gréco-Romaine. Bergamo, 1926, стр. 57—58, табл. XXIV—XXV, 1). Брекчия некритически повторяет выводы Даресси (G. Daressy. Les statues Ramessides à grosses perrigues. „Ann. du Serv.“, 20, 1920, стр. 8—16). В этой статье Даресси, правильно опровергнув попытку Масперо определить царские статуи XIX династии с большими круглыми париками как узурпированные Рамсесом II скульптуры царей Среднего царства, сам высказал мнение, что они восходят к типу, якобы созданному при XVIII династии. Аргументы Даресси неубедительны. Не приводя ни одной аналогичной статуи XVIII династии, он говорит, что этот тип все же, вероятно, возник в то время, ибо лица этих статуй не похожи на портреты Рамсеса II, а напоминают скорее Тутмесов и Аменхотепов. Но, во-первых, Тутмесы совсем не похожи на Аменхо-

тепов (см. М. Э. Матье. Искусство Нового царства. Л., 1947, стр. 97 и 145), а во-вторых, ни те, ни другие не имеют сходства с разбираемыми статуями XIX династии. Вторым доводом Даресси является соображение, что Аменхотеп III был склонен к нововведениям в искусстве и в одежде, а потому мог ввести подобные скульптуры (!). Даресси вынужден признать, что на разбираемых статуях XIX династии нет никаких следов переделок в надписях и что они изображают, без сомнения, лиц, чьи имена на них высечены. Следует учитывать, что тогда еще не были произведены раскопки в Танисе и что Даресси неверно расценивал искусство Таниса в целом. Вандье попытался наметить различия в портретах Рамсеса II (J. Vandier, ук. соч., т. III, стр. 396), однако он не обратил внимания на принципиальное расхождение в трактовке образа в Фивах и на Севере, а ограничился лишь сравнением отдельных портретных черт; в итоге у него не получилось убедительной классификации, и, естественно, он не смог дать никакого объяснения особенностей стиля южных и северных мастерских.

⁸⁹ См. стр. 305.

⁹⁰ G. Roeder. Ägyptische Bronzewerke. Glückstadt-Hamburg, 1937, стр. 89.

⁹¹ Саркофаг верховного жреца Нана, Государственный Эрмитаж (W. S. Golénischeff. Inventaire de la collection égyptienne. Ermitage Impérial. SPb., 1891, стр. 97—99, № 768); саркофаг верховного жреца Хори, Берлинский музей, № 57 („Ausführliches Verzeichniss der Ägyptischen Altertümer, Gypsabgüsse und Papyrus“. Berlin, 1894, рис. 36).

⁹² R. Lepsius. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, ч. III, табл. 194.

⁹³ K. Sethe. Dramatische Texte zu altägyptischen Mysterienspielen I. Leipzig, 1928.

⁹⁴ Каирский музей, № 42147 (G. Legrain. Statues., стр. 12, табл. IX—X).

⁹⁵ Британский музей, № 615 (E. Budge. A Guide to the Egyptian Collection in the British Museum. London, 1909, стр. 246).

⁹⁶ H. Hall. A Ramesside Royal Statue from Palestine. JEA, XIV, 1928, стр. 280, табл. XXIX.

⁹⁷ Каирский музей, №№ 597, 604, 606 (L. Borchardt, ук. соч., т. II, стр. 150—151, табл. 107; стр. 154—156, табл. 109—110); везир Гори с братом, Лувр, № A-72 (Ch. Breux. Guide-Catalogue Som-

maire. Musée National du Louvre. Département des Antiquités Egyptiennes. Paris, 1932, стр. 55, табл. IV); жрец Птаха Раи, Лейденский музей, № 26 (P. A. Boeser. Die Denkmäler des Neuen Reiches. Haag, стр. 11, табл. XII); начальник гарема Гори, Лейденский музей, № 19 (там же, стр. 8, табл. VII); писец Ангериутеф, Лейденский музей, № 17 (там же, стр. 7, табл. IX, XVI).

⁹⁸ Музей Пенсильванского университета, № 15727, известняк, выс. 1,25 м (H. Ranke. The Egyptian Collection of the University Museum. „University Museum Bull.“, XV. Philadelphia, 1953, рис. 31).

⁹⁹ W. Golénischeff, ук. соч., стр. 21, № 187. О культе Онуриса в Новом царстве см.: L. A. Christophe. Onouris et Ramsès IV. MDAIK, 15, 1957, стр. 33—40.

¹⁰⁰ W. Golénischeff, ук. соч., стр. 159, № 1079. Лейденский музей (P. A. Boeser, ук. соч., стр. 2, табл. XIV, 4 a—d; O. Koefoed-Pedersen. Les stèles égyptiennes du Musée Thorvaldsen à Copenhague. „Archiv Orientalni“, 20 (1—4). Praha, 1952, стр. 433, табл. XLIV).

¹⁰¹ R. Anthes. Das Bild einer Gerichtsversandlung und das Grab des Mes aus Saqqara. MDAIK, 9, вып. 2, 1940, табл. 1.

ГЛАВА XVII

¹ В 1954 г. на XXIII Международном конгрессе востоковедов в Кембридже было решено составить общий каталог (Корпус) египетской скульптуры позднего периода и греко-римского времени. В этой работе участвуют все музеи мира, имеющие в своих собраниях указанные памятники.

² R. Lepsius. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. I—VI. Berlin, 1849—1859, т. III, табл. 254a.

³ Там же, табл. 254. См. литературу: B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, т. V. Oxford, 1937, стр. 213; М. Э. Матъе. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. ТОВЭ, IV, 1947, стр. 95. Харемсаф происходил из семьи, где профессия зодчих передавалась из поколения в поколение. На плите одного из его потомков, зодчего Хнумибра, жившего в V в. до н. э.,

дана родословная этой семьи, состоящая из двадцати пяти имен, в числе которых указан и современник Рамсеса II Бекенхонсу. Очевидно, для придания особого почета роду зодчих во главе родословной указаны знаменитые архитекторы Древнего царства—Канофер и Имхотеп (S. Birch. On a Tablet in the British Museum Relating to two Architects. „Tr. SBA“, VIII, 1885, стр. 161—164). Ср. надписи в Вади Хаммамат (J. Couyat et P. Montet. Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques de Ouadi Hammamat. Le Caire, 1912, №№ 92, 93, 134, 135, 137, 186, 190, 193, стр. 68—69, 87, 88, 96, 97, 100). Известно имя еще одного фиванского зодчего времени XXII—XXIV династий—Гора, сохранившееся на статуе из Дендера (B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, 116).

⁴ R. Lepsius, ук. соч., ч. III, табл. 252—253a. Фигура царя не сохранилась. Возможно, ее не успели выполнить в рельефе и она была изображена лишь росписью (J. H. Breasted. Ancient Records of Egypt, т. IV. Chicago, 1927, стр. 355).

⁵ Лувр, бронза, инкрустированная золотом, выс. 59,2 см. Издавалась неоднократно. См. J. Capart. Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, т. II. Paris, 1931, табл. 83; „Encyclopédie Photographique du Louvre“. Paris, 1935, табл. 105; „Les Merveilles du Louvre“. Paris, 1958, табл. 112—113.

⁶ „Temporary Exhibition. Ancient Egyptian Sculpture lent by C. S. Gulbenkian, esq“. The British Museum. London, 1937, стр. 11, табл. XIII.

⁷ Метрополитэнский музей, золото (C. Aldred. The Carnarvon Statuette of Amun. JEA, 42, 1956, стр. 3—7). По словам Г. Картера, купившего статуэтку у антиквара в Каире, последний утверждал, что она происходит из Фив, однако сын этого антиквара говорил, что она якобы была найдена в Коптосе. Статуэтки изготовлялись в храмовых мастерских. Известен мастер Джемутуифанх, работавший в „Золотой палате, творивший богов во владении Амона“ (гробница 117, B. Porter and R. Moss, ук. соч., изд. 2, т. I, 1960, стр. 233).

⁸ Метрополитэнский музей, выс. 21 см (Nora Scott. Recent additions to the Egyptian Collection. „Bull. MMA“, Nov. 1956, стр. 87—88).

⁹ М. Э. Матъе. Эрмитажная статуя писца Маани-Имен. „Изв. ГАИМК“ IX, вып. 3, 1931, стр. 1—9; М. Э. Матъе. Роль личности художника... стр. 84—85, 90—91.

¹⁰ Каирский музей, гранит, выс. 62 см (G. Legrain. Statues et statuettes de rois et de particuliers, т. III. Le Caire, 1914, № 42189); Каирский музей, гранит, выс. 50,5 см (там же, № 42233).

¹¹ Каирский музей, алебастр, выс. 60 см (там же, № 42227); Каирский музей, гранит, выс. 1,10 м (там же, № 42226).

¹² B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I. Oxford, 1927, стр. 173—176.

¹³ В 1891 г. в Дейр эль-Бахри было найдено в одной такой гробнице 153 мумии членов жреческих семейств времени XXI династии. (См. литературу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. I, стр. 176—179). Позднее был сделан еще ряд находок (H. E. Winlock. The Museum's Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, Dec. 1924, стр. 22, сл.; March 1926, стр. 18, сл.).

¹⁴ H. E. Winlock, ук. соч. „Bull. MMA“ II, Dec. 1924, стр. 22, сл., фотография на обложке.

¹⁵ J. Capart. Sur un cercueil de momie du Musée Clémentin. „Miscellanea Gregoriana“. Roma, 1941, стр. 56.

¹⁶ E. Budge. A Guide to the First and Second Egyptian Rooms. British Museum. London, 1904, стр. 58—59, табл. V.

¹⁷ J. Capart. Sur un cercueil., стр. 53.

¹⁸ G. Steindorff und W. Wolf. Die Thebanische Gräberwelt. Glückstadt, 1936, табл. 16a.

¹⁹ W. Wreszinski. Atlas zur Altaegyptischen Kulturgeschichte, т. I. Leipzig, 1923, табл. 417.

²⁰ Например, изображения, связанные с хебседом Осириса (G. Möller. Das Hb-sd des Osiris nach Sargdarstellungen des Neuen Reichs. AZ, 39, 1901, стр. 71—74). Интереснейшие культовые сцены имеются в росписях саркофагов жрецов: Бекснмута (C. R. Williams. The Egyptian Collection in the Museum of Art at Cleveland. Ohio. JEA, V, 1918, стр. 177, табл. XXXI); Мапуи, Государственный Эрмитаж (W. Golénischeff. Inventaire de la collection égyptienne Ermitage. Impérial. Spb., 1891, стр. 110); Амонемипета („Encyclopédie Photographique du Louvre“ 100) и уже указанных саркофагов Джемут и Несихонсу.

²¹ H. E. Winlock, ук. соч. „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, стр. 19, сл.

²² H. E. Winlock, ук. соч. „Bull. MMA“ II, March 1926, рис. 36.

²³ G. Nagel. Un papyrus funéraire de la fin du Nouvel Empire. Louvre, 3292 (inv.). BIFAO, XXIX, 1929, табл. II. Очень интересные иллюстрации в двух папирусах Херубен (A. Plankoff. Les deux papyrus „mythologiques“ de Her-Ouben au Musée du Caire. „Ann. du Serv.“, 49, 1949, стр. 129—144).

²⁴ Ch. Boreux. Guide-Catalogue Sommaire, т. II. Paris, 1932, стр. 338, табл. XLIV; „Les Merveilles du Louvre“, табл. 108.

²⁵ H. Schäfer und Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925, стр. 414; G. Maspero. Guide du viziteur au Musée du Caire. Le Caire, 1914, стр. 384; G. Hoynningen-Huene und G. Steindorff. Egypt. New York, 1945, стр. 154.

²⁶ См. в разделе библиографии к настоящей работе литературу о погребении фараонов в Танисе, а также: P. Montet. Colliers royaux trouvés dans les tombes de Tanis. „Monuments Piot“ 41, 1946; P. Montet. Vases sacrés et profanes du tombeau de Psousennés. „Monument Piot“, 43, 1949.

²⁷ E. B. Smith. Egyptian Architecture as Cultural Expression. New York — London, 1938, стр. 145—146, табл. XLII, 1; U. Hölscher. Die Gottesgemahlinen des Amon und ihre Grabstätten in Medinet Habu. Berlin, 1939, стр. 278.

²⁸ Например, A. Glanville. A Statue of Tihahqah (Taharqa) and other Nubien Antiquities. „British Museum Quarterly“, т. VII. London, 1933, стр. 45; R. Engelbach. A Head of King Shabaka. „Ann. du Serv.“, 29, 1929, стр. 15—18; G. Roeder. Eine Statue der säugenden Isis von Schepenupt im Louvre. MM, I, стр. 433—442.

²⁹ Н. Д. Флиттнер. Портретная статуэтка Тахарки. „Античный портрет“, Л., 1929, стр. 7—13; М. Э. Матье и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958, №№ 82, 83; W. M. Fl. Petrie. A History of Egypt, т. III. London, 1925, рис. 130.

³⁰ F. W. Bissing. Denkmäler ägyptischen Sculptur, т. II. München, 1914, табл. 64.

³¹ Каирский музей, песчаник, выс. 66 см (G. Legrain, ук. соч., т. III, № 42204).

³² Найден в храме Мут в Карнаке. Каирский музей, гранит, высота сохранившейся части (голова и плечи) 46 см (F. W. Bissing, ук. соч., т. II, табл. 62); теми же чертами отмечена и другая статуя Монтуэмхета из Карнака, Каирский музей, гра-

нит, выс. 1,35 м (H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., рис. 432).

³³ W. M. Fl. Petrie, ук. соч., рис. 126.

³⁴ Там же, рис. 121.

³⁵ W. Golénischeff, ук. соч., стр. 38, № 309; W. M. Fl. Petrie, ук. соч., стр. 292.

³⁶ W. S. Smith. Ancient Egypt as Represented in the Museum of Fine Art, Boston. Boston, 1960, рис. 99.

³⁷ J. Leclant. Enquêtes sur les sacerdoces et les sanctuaires égyptiens à l'époque dite „éthiopienne“ (XXV-e dynastie). Le Caire, 1954, табл. XXIV.

³⁸ W. S. Smith, ук. соч., стр. 115—117, табл. XXXI, 4—6.

³⁹ W. Golénischeff, ук. соч., стр. 169—170, № 1101. К сожалению, имена зодчих, создавших эти гробницы в Асасифе, неизвестны. Возможно, что одним из них был Пединсе, сын зодчего Керуфамона, современник Псамтика I (J. Couyat et P. Mon-

tet, ук. соч., №№ 44, 51, 52, 68, 128, стр. 48, 49, 52, 53, 61, 86). В гробнице Иби показан скульптор Педи-горсамтаун, изготавливающий ушебти (N. G. Davies. The Rock Tombs of Deir el Gebrawi, т. I. London, 1902, табл. XX).

⁴⁰ A. E r m a n. Saitische Kopien aus Deir el Bahri. AZ, LII, 1915, стр. 90—95; J. C o o n e y. Three Early Saitic Tombs Reliefs. JNES, IX, 1950, стр. 193—201; H. K a n t o r. Oriental Institute Museum Notes, JNES, XIX, 1960, стр. 213—216.

⁴¹ A. L a n s i n g. Excavations in the Assasif at Thebes. Season of 1918—19. „Bull. MMA“ II, July 1920, стр. 21—22.

⁴² W. S. Smith, ук. соч., рис. 116.

⁴³ Там же, стр. 175—176.

⁴⁴ H. W i n l o c k, ук. соч., „Bull. MMA“ II, Dec. 1928, стр. 24, рис. 28.

⁴⁵ Берлинский музей, зеленый базальт, выс. 21 см (H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., рис. 436).

ОБЩИЕ РАБОТЫ

История и история культуры. В. И. Авдиев. История Древнего Востока, изд. 2. М., 1953; „Всемирная история“, т. I, М., 1955; И. Лурье, К. Ляпунова, М. Матье, Б. Пиотровский, Н. Флиттнер. Очерки по истории техники Древнего Востока. М., 1940; М. Э. Матье. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956; В. В. Струве. История Древнего Востока. М., 1941; Б. А. Тураев. Египетская литература. М., 1920; H. Bonnet. Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin, 1952; E. Drioton et J. Vandier. L'Egypte. Paris, 1952; A. Erman. Die Literatur der Aegypter. Leipzig, 1953; A. Gardiner. Egypt of the Pharaohs. Oxford, 1961; H. Kees. Die Götterglaube im alten Ägypten. Berlin, 1956; H. Kees. Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter. Berlin, 1956; A. Lucas. Ancient Egyptian Materials and Industries. London, 1948 (русский перевод: А. Лукас. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М., 1958). B. Porter and R. Moss. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, 1—7. Oxford, 1927—1951 (второе издание первого тома — 1960 г.);

Указаны основные работы, остальные приводятся в примечаниях.

G. Posener. Dictionnaire de la civilisation égyptienne. Paris, 1959. *История искусства*. „Всеобщая история искусств“, т. I. М., 1956; М. Э. Матье. Искусство Древнего Египта. М., 1958; М. Э. Матье. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. „ТОВЭ“, IV. Л., 1947, стр. 5—99; В. В. Павлов. Очерки по искусству Древнего Египта. М., 1936; В. В. Павлов. Скульптурный портрет в Древнем Египте. М., 1937; М. Э. Матье и В. В. Павлов. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958; В. В. Павлов. Египетская скульптура в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Малая пластика. М., 1949; F. Bissing. Denkmäler ägyptischer Sculptur. München, 1911—1914; J. Capart. L'art égyptien, 1—4. Paris, 1909—1947; J. Capart. Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, 1—2. Paris, 1927—1931; S. Clark and R. Engelbach. Ancient Egyptian Masonry. Oxford, 1930; Nina de G. Davies and A. Gardiner. Ancient Egyptian Paintings, 1—3. Chicago, 1937; Nina M. Davies. Picture Writing in Ancient Egypt. Oxford, 1958; A. Dobrovits. Réalité et critique sociale dans l'art égyptien. „Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae“, III. Budapest, 1955, стр. 1—43; E. Drioton et E. Sved. Art égyptien. Paris, 1955; „Encyclopédie photographique de l'art“. Musée du Caire. Antiquités égyptiennes.

Le Caire, 1949; „Encyclopédie photographique de l'art”. Musée du Louvre. Antiquités égyptiennes. Paris, 1935; H. Fechheimer. Die Plastik der Ägypter. Berlin, 1914; H. Fechheimer. Die Kleinplastik der Ägypter. Berlin, 1922; R. Hanke. Beiträge zum Kanonenproblem. AZ, 84, 1959, стр. 113—119; E. Iversen. A Canonical Master-Drawing in the British Museum. JEA, 46, 1960, стр. 71—79; E. Iversen. Canon and Proportions in Egyptian Art. London, 1955; E. Iversen. Some Ancient Egyptian Paints and Pigments. København, 1955; G. Jéquier. L'architecture et la décoration dans l'ancienne Egypte, 1—3. Paris, 1920; G. Jéquier. Décoration égyptienne. Paris, 1911; K. Lange. Ägyptische Kunst. Zürich—Berlin, 1939; J. Leclant. Dans les pas des pharaons. Paris, 1958; H. Schäfer—W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients. Berlin, 1925; J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne. I—III. Paris, 1952—1958; W. Wreszinski. Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, 1—3. Leipzig, 1923—1938, 6. W.

ГЛАВА I

Исторический обзор. „Всемирная история”, т. I, стр. 144—147; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 18—58, 129—132, 157. *Стоянки и некрополи времени первобытнообщинного строя.* Сводки литературы до 1952 г.: Ch. Bachatley. Bibliographie de la préhistoire égyptienne (1869—1938). Le Caire, 1942; J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, I. Paris, 1952; основные работы после 1952 г.: E. Baumgartel. The Cultures of Prehistoric Egypt. London, 1955; G. Caton-Thompson. Kharga Oasis in Prehistory. London, 1952; F. Débono. La nécropole prédynastique d'Héliopolis. „Ann. du Serv.”, 52, 1954, стр. 625—652; F. Jesi. La ceramica egizia dalle origine al termine dell'età tinita. Torino, 1958; F. Jesi. Elementi africani della civiltà di Nagada. „Aegyptus”, 37, 1957, стр. 219—225; W. Kaiser. Stand und Probleme der ägyptischen Vorgeschichtsvorschung. AZ, 81, 1956, стр. 87—109; W. Kaiser. Zur inneren Chronologie der Naqadakultur. „Archeologia Geographica”. Hamburg, Jahrgang 6, 1957, стр. 69—77.

ГЛАВА II

Исторический обзор. „Всемирная история”, т. I, стр. 148—159; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 133—166. *Гражданская архитектура.* Al. Badawy. Le dessin architectural chez les anciens égyptiens. Le Caire, 1948; Al. Badawy. A History of Egyptian Architecture, I. Giza, 1954; H. Balcz. Die Altaegyptische Wandgliederung. MDAIK, I, 1930; J. Capart. L'art égyptien. Bruxelles, 1924 (глава: „Les hiéroglyphes architecturaux”); O. Königsberger. Die Konstruktion der ägyptischen Tür. Glückstadt, 1936; E. B. Smith. Egyptian architecture as cultural expression. New York—London, 1938, стр. 15, 19, 31—47; изображения дворцов—сводки литературы до 1952 г.: B. Porter and R. Moss, ук. соч., т. V, стр. 82—86; J. Vandier, ук. соч., I; после 1952 г.: W. Needler. A Flint Knife of King Djer. JEA, 42, 1956, стр. 41—44. *Культовая архитектура.* Святилища и молельни: Al. Badawy. Le dessin..., стр. 13-14; 163; J. Vandier, ук. соч., табл. II; стр. 572—574; некрополи и гробницы—сводка литературы до 1952 г.: J. Vandier, ук. соч., стр. 616; после 1952 г.: A. Klasens. The Excavations of the Leiden Museum of Antiquities at Abou-Roash. OMRO, 38, 1957, стр. 58—68; 39, 1958, стр. 20—56; H. Larsen. A Second Dynasty Grave at Warden, Northern Egypt. „Orientalia Succana”. Upsala, 5, 1957, стр. 3—11; H. Larsen. True Vaults and Domes in Egyptian Architecture of the Early Kingdom. „Acta Archaeologica”. København, 21, 1950, стр. 211—234; J. Lauer. Evolution de la tombe royale égyptienne jusqu'à la Pyramide à degrés. MDAIK, 15, 1957, стр. 148—165; M. Pillet. Structure et décoration architectonique de la nécropole antique de Deir-Rifeh. „Mélanges Maspero”, I, стр. 61—75; гробницы царей и знати времени I династии в Саккаре: W. Emery. Hor-Aha. Cairo, 1939; W. Emery. Great Tombs of the First Dynasty, I. Cairo, 1949; W. Emery and T. James. Great Tombs of the First Dynasty, II. London, 1954; W. Emery and A. Klasens. Great Tombs of the First Dynasty, III. London, 1958; большая мастаба в Иагаде: B. Porter and R. Moss ук. соч., IV, стр. 118—119; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 631, след.; царские кенотафы в Абидосе: Н. М. Постовская. Абидос и Мемфис (К определению памятников I династии). ВДИ,

1959, № 3, стр. 108—129; Н. М. Постовская. О царских кенотафах древнего Египта (кенотафы и хеб-сед). ВДИ, 1957, № 3, стр. 122—144; В. Porter and R. Moss, ук. соч., V, стр. 78—89; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 620, след. *Скульптура*. Общие работы: W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture and Painting of the Old Kingdom. London, 1949, новое издание 1959 г. (ссылки даны на издание 1949 г.); J. Vandier, ук. соч., I, стр. 957, след.; статуи бога Мина из Коптоса: W. M. Fl. Petrie. Koptos. London, 1896, табл. III—V; статуи фараонов: S. R. Glanville. An archaic statuette from Abydos. JEA, XVII, 1931, стр. 65—66; M. Murray. An early sed-festival. „Ancient Egypt“. London, 1932, ч. 4, стр. 75; В. Porter and R. Moss, ук. соч., V, стр. 40, 193—195. *Рельефы*. Al. Badawy. La stèle funéraire sous l'Ancien Empire, son origine et son fonctionnement. „Ann. du Serv.“, 48, стр. 213—243; F. Jesi. Rapport sur les recherches relatives à quelques figurations du sacrifice humain dans l'Egypte pharaonique. JNES, 1958, стр. 194—203; В. Porter and R. Moss, ук. соч., V, стр. 118, след.; Z. Saad. Ceiling Stelae in the Second Dynastic Tombs from the Excavations at Helwan. „Supplements aux Ann. du Serv.“, Cahier 21. Le Caire, 1957; M. Shoukry. The so-called Stelae of Abydos. MDAIK, 16, 1958, стр. 292—297; W. C. Smith, ук. соч., стр. 131, след. *Художественное ремесло*. В. В. Павлов и С. И. Ходжа ш. Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959, стр. 46—52; J. Sarrat. L'art égyptien, IV. Paris, 1947, стр. 601—610; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 775, след.

ГЛАВА III

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 160—190; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 167—238. *Города около пирамид*. W. Helck. Bemerkungen zu den Pyramidenstädten im Alten Reich. MDAIK, 15, 1957, стр. 91—111; W. M. Fl. Petrie. The Pyramids and Temples of Gizeh. London, 1883, стр. 101—103. *Пирамиды*. Общие работы: I. E. Edwards. The Pyramids of Egypt. London, 1955, новое издание 1961 г. (сноски даны по первому изданию); H. Goedicke. A Lion Cult of the Old

Kingdom connected with the Royal Temple. „Revue d'Egyptologie“, II, 1957, стр. 57—60; L. V. Grinsell. Egyptian Pyramids. Gloucester, 1947; J. Lauer. Le problème der pyramides d'Egypte. Paris, 1948; J. Lauer. Les grandes pyramides étaient-elles peintes? BIE, 35, 1954, стр. 385—396; A. Pochan. Note relative à la peinture des grandes pyramides de Giza. BIE, 35, 1954, стр. 377—383; C. de Witt. Le rôle et le sens de lion dans l'Egypte ancienne. Leiden, 1951. *Ступенчатые пирамиды III династии*. J. Lauer. L'apport historique des récentes découvertes du Service des Antiquités de l'Egypte dans la nécropole memphite. CRAIBL, 1954, стр. 368—379; J. Lauer. Les pyramides à degrés, monuments typiques de la III dynastie. „Revue archéologique“, 47, 1956, стр. 1, след.; ступенчатая пирамида Джосера: I. Edwards. Some early dynastic Contributions to Egyptian Architecture. JEA, 35, 1949, стр. 123—128; C. M. Firth and J. S. Quibell. The Step Pyramid. I—II. Cairo, 1936; J. Lauer. La pyramide à degrés. I—III. Le Caire, 1936—1939; J. Lauer. Etudes complémentaires sur les monuments du roi Zoser. Le Caire, 1948; В. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 82, 85—89; E. B. Smith, ук. соч., стр. 60—84; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 871, след.; ступенчатая пирамида Сехемхета: М. З. Гонец м. Потерянная пирамида. М., 1959; М. З. Гонец м. Horus Sekhem-Khet. I. Le Caire, 1957; см. высказывания ряда египтологов по поводу данной пирамиды в сборнике: „Les grandes découvertes archéologiques de 1954“ (Revue du Caire, XXXIII, № 175); незаконченная ступенчатая пирамида Небка (или Неферка) в Завьет эль-Ариане: J. Černý. Name of the King of the unfinished Pyramid at Zawiyet el-Aryan. MDAIK, 16, 1958, стр. 25—29; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 169, 185—186; M. Z. Goneim. Die Verschollene Pyramide. Wiesbaden, 1955, стр. 37—38; В. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 69; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 942—944; ступенчатая пирамида Хаба: E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 169, 185; M. Z. Goneim. Die Verschollen Pyramide, стр. 37, 38, 65; В. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 69—70; ступенчатые пирамиды, принадлежность которых не установлена, — в Сила (Фаюм), Завьет эль-Майитине, Балласе, Эль-Кула (около Эль-Каба): J. Leclant. Compte-rendu des fouilles et travaux menées en Egypte durant les campagnes 1948—1950. „Orien-

italia", 19, 1950, стр. 361—373; B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 103, 134; V, стр. 118, 167; J. Siénon. Fouilles à El-Kolah, 1949. CdE, 49, 1950, стр. 43—45; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 945; мастаба в Бет-Халафе („Кенотаф Санахта"): J. Vandier, ук. соч., I, стр. 867, 870 (пирамида Санахта не обнаружена, возможно, ему принадлежала одна из неопределенных ступенчатых пирамид); вторая мастаба в Бет-Халафе („Кенотаф Джосера"?): J. Vandier, ук. соч., I, стр. 867. *Пирамиды IV династии*. Пирамиды Снофру: A. Varille. A propos des pyramides de Snefrou. Le Caire, 1947; пирамида в Медуме: B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 69—90; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 6—15; северная пирамида в Дашуре: A. Batrawi. The Skeletal Remains from the Northern Pyramid of Snefrou. „Ann. du Serv.", 51, 1951, стр. 435—440; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 233; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 25—27; южная пирамида в Дашуре: A. Fakhry. The Southern Pyramid of Snefru. „Ann. du Serv.", 51, 1951, стр. 509—522; A. Fakhry. The Excavations of Snefru's Pyramid at Dahshur. „Ann. du Serv.", 52, 1954, стр. 563—594; A. Fakhry. The Bent Pyramid of Dahshur. Le Caire, 1954; H. Mustapha. The Surveying of the Bent Pyramid of Dahshur. „Ann. du Serv.", 52, 1954, стр. 595; B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 239; H. Ricke. Baugeschichtliche Vorbericht über die Kultanlagen der südlichen Pyramide des Snofru in Dahschur. „Ann. du Serv.", 52, 1954, стр. 603—623; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 15—25; пирамида Хуфу (Хеопса) в Гизе: Abdel Monem Abou Bakr. Les barques solaires. „La Revue du Caire", № 214, 1958, стр. 433—451; J. Černý. A note on the recently discovered Boat of Cheops. JEA, 41, 1955, стр. 75—79; El. Thomas. Air Channels in the Great Pyramid. JEA, 39, 1953, стр. 113; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 28—44; пирамида Джедефра в Абу Роаше: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 1; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 86; пирамида Хафра (Хефрена) в Гизе: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 7; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 45—60; Большой сфинкс у пирамиды Хафра в Гизе: S. Hassan. The Sphinx. Cairo, 1949; S. Hassan. The Great Sphinx and Its Secrets. Cairo, 1953; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 8—9; J. Vandier, ук. соч., II, стр.

60—62; пирамида Менкаура (Микерина) в Гизе: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 8; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 62—74; мастаба Шепсескафа в Саккаре: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 72, 97; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 89—94. *Пирамиды V—VI династий*. J. Vandier, ук. соч., II, стр. 94, след.; пирамида Усеркафа в Саккаре: J. Lauer. Le temple funéraire de Khéops à la grande pyramide de Guizh. „Ann. du Serv.", 46, 1947, стр. 251, рис. 20; J. Lauer. Le temple haut de la pyramide du roi Ouserkaf à Saqqarah. „Ann. du Serv.", 53, 1955, стр. 119—133; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 85; H. Ricke. Bemerkungen zur ägyptische Baukunst des Alten Reiches, II. Kairo, 1950, стр. 31, след.; пирамиды Сахура, Нефериркара, Неферсфра и Нуссерра в Абусире: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 73, 76—78; пирамида Унаса в Саккаре: Abdel Salam Husein. Fouilles sur la chaussée d'Ounas. „Ann. du Serv.", 43, 1943, стр. 439—448; S. Hassan. The Causeway of Unis at Sakkara. AZ, 80, 1955, стр. 136—139; пирамида Тети в Саккаре: J. Lauer et J. S. F. Garnot. Rapport préliminaire sur les recherches entreprises dans le sous-sol de la pyramide de Têti à Saqqarah. „Ann. du Serv.", 55, 1958, стр. 253—261; B. Porter and R. Moss, ук. соч., стр. 83; пирамиды Пепи I, Мерсера и Пепи II в Саккаре: G. Jéquier. Le monument funéraire de Pépi II, 1—II. Le Caire, 1936—1940; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 90, 93. *Пирамиды цариц и ритуальные пирамидки*. I. Edwards, ук. соч., стр. 100, 128, 164—167, издание 1961 г. табл. 11в, стр. 76—77; L. Grinsell, ук. соч., стр. 29, 106—107, 115—116, 130, 149, 150, 163—164; G. Jéquier. Les pyramides des reines Neit et Apout. Le Caire, 1933; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 5, 7, 8, 84, 95, 97. *Солнечные храмы*. Общие работы: H. Goedicke. Bemerkungen zum Alter der Sonnenheiligtümer. BIFAO, 56, 1957, стр. 151—153; W. Kaiser. Zu den Sonnenheiligtümern der 5. Dynastie. MDAIK, 14, 1956, стр. 104—116; E. Winter. Zur Deutung der Sonnenheiligtümern der 5. Dynastie. WZKM, 54, 1957, стр. 222—233; храм Усеркафа в Абусире: H. Ricke. Erster Grabungsbericht über das Sonnenheiligtum des Königs Userkaf bei Abusir. „Ann. du Serv.", 54, 1956, стр. 75—82; H. Ricke. Zweiter Grabungsbericht über des Son-

nenheiligtum des Königs Userkaf bei Abusir. „Ann. du Serv.“, 54, 1957, стр. 305—316; H. Ricke. Dritter Grabungsbericht über das Sonnenheiligtum des Königs Userkaf bei Abusir. „Ann. du Serv.“, 55, 1958, стр. 73—77; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 73; H. Stock. Das Sonnenheiligtum des Königs Userkaf bei Abusir. AZ, 80, 1955, стр. 140—144; храм Пиусерра в Абусире: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 71; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 582—594. *Гробницы частных лиц (Мемфис)*. Общие работы: Abdel Moneim Abu Bakr. Excavations at Giza. Cairo, 1953; H. Junker. Giza, I—XII. Wien, 1929—1955; S. Hassan. Excavations at Giza, 1—6. Cairo, 1932—1946; G. Reisner. The Development of the Egyptian Tomb down to the Accession of Cheops. Cambridge, 1936; G. Reisner. A History of the Giza Necropolis, I—II. Cambridge, 1942—1955; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 661, след., II, стр. 251—274; мастаба Хесира в Саккаре: B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 99—100; J. Vandier, ук. соч., I, стр. 671, 673, 709—724; мастабы Нефермаата и Итер, Рахотепа и Неферт в Медуме: B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 90—94; W. S. Smith. The Paintings of the Chapel of Atet at Medum. JEA, 23, 1937, стр. 17—26; мастаба Хемнуна в Гизе: H. Junker. Giza, I, стр. 132—162; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 26.

ГЛАВА IV

C. Aldred. Old Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1949; J. H. Breasted, jr. Egyptian Servant Statues. New York, 1948; M. A. Shoukry. Die Privatgrabstatue im Alten Reich. Kairo, 1951; W. S. Smith. A History of Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1949; J. Spiegel. Zur Kunstentwicklung der zweiten Hälfte des Alten Reiches. MDAIK, 15, 1957, стр. 225—261; „резервные“ головы: L. Borchardt. Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-re. Leipzig, 1907, стр. 133; H. Brunner. Altorientalische Gesichtsmasken aus Gips in ihren Zusammenhang mit der Kunst. FF. Berlin, 28, 1954, стр. 330—332; Ed. Naville. Les têtes de pierres déposées dans les tombes égyptiennes. Genf, 1909; W. S. Smith, ук. соч., стр. 23—30.

ГЛАВА V

Рельеф и роспись. C. Aldred. Old Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1949; E. Drioton. Une représentation de la famine sur un bas-relief égyptien de la V-e dynastie. „Bulletin de l'Institut d'Égypte“, XXV, 1943, стр. 45—54; S. Hassan. The Causeway of Unis at Saqqara, AZ, 80, 1955, стр. 136—139; S. Hassan. Excavations at Saqqara. „Ann. du Serv.“, 38, 1938, стр. 503—521; H. Kees. Zu den neuen Zoser-Reliefs aus Sakkara. NGG, 1929, стр. 57—64; L. Klebs. Die Reliefs des Alten Reiches. Heidelberg, 1915; L. Klebs. Die Tiefendimension in der Zeichnung des Alten Reiches. AZ, 52, 1915, стр. 19—34; W. Needler. Three Reliefs-sculptures of the Early Pyramid Age from Lisht. „Annual of the Royal Ontario Museum“, Art and Archaeology Division, I, 1959, стр. 32—39; W. S. Smith. A History of Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1949; C. R. Williams. The Decoration of the Tomb of Perneb. New York, 1932; W. Wreszinski. Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte, III. Leipzig, 1939; рельефы с изображениями носителей даров: H. Junker. Giza, XII. Wien, 1955, стр. 114—121; H. Kees. Zu den Gaulisten im Sonnenheiligtum des Neuserre. AZ, 81, 1956, стр. 33—40; B. Waile, van de Remarques sur l'origine et le sens des défilés de Domaines dans les mastabas de l'Antienne Empire. MDAIK, 15, 1957, стр. 288—296; рельефы с изображениями „времен года“: F. Bissing. La chambre des trois saisons du sanctuaire solaire du roi Rathures. „Ann. du Serv.“, 53, 1956, стр. 319—338; F. Bissing und H. Kees. Untersuchungen zu den Reliefs aus dem Re-Heiligtum des Rathures. „Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften“, XXII. München, 1922. *Скульпторы и живописцы Древнего царства*. М. Э. Матъе. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. ТОБЭ, IV. Л., 1947, стр. 5—99; Ed. Ware. Egyptian Artists Signatures. AJSL, XLIII, 1926—1927, стр. 195, след.; J. Wilson. The Artist of the Egyptian Old Kingdom. JNES, IV, 1947, стр. 231—249. *Художественное ремесло*. В. В. Павлов и С. И. Ходжаш. Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959; A. Arkell. Stone Bowls of Khaba. JEA, 44, 1958, стр. 120; G. Reisner. The Tomb of Hetepheres, the mother of Cheops. Cambridge — Massa-

chusetts, 1955. *Искусство местных центров*. H. Brunner. Die Anlagen der ägyptischen Felsgräber bis zum Mittleren Reich. Glückstadt, 1936; L. Habachi. Tell Basta. Le Caire, 1957; H. Kees. Studien zur ägyptischen Provinzialkunst. Leipzig, 1921; K. Michalowski. Tell Edfou, III. Le Caire, 1949; P. Montet. Les tombeaux de Siout et de Deir Rifeh. „Kêmi“, III, 1930, стр. 89—111; P. Newberry. A Sixth Dynasty Tomb at Thebes. „Ann. du Serv.“, IV, 1903, стр. 97—100; B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV—V; W. S. Smith, ук. соч., стр. 214—243; A. Varille. La tombe de Ni-Ankh-Pepi à Zaviet el-Mayetin. MIFAO, 70, 1938; R. Weill. Dara. Le Caire, 1958. *Памятники VII—X династий*. D. Dunham. Naga-ed-Der. Stelae of the First Intermediate Period. London, 1937; R. Faulkner. The Rebellion in the Hare-Nome. JEA, 30, 1944, стр. 61—63; H. Frankfort. Egypt and Syria in the First Intermediate Period. JEA, 12 1926, стр. 89—99; A. Hamada et M. El-Amir. Excavations at Kom el-Hisn. „Ann. du Serv.“, 46, 1947, стр. 101—111; E. James. Egyptian Funerary Stelae of the First Intermediate Period. „The British Museum Quarterly“, 20, 1955, стр. 87—89; E. Komorzynski. Vom Alten ins Mittlere Reich. „Österreich in Wort und Bild“. Wien, 1952, стр. 39—64; H. Stock. Die Erste Zwischenzeit Ägyptens. Rome, 1949; J. Vandier. La tombe d'Ankhtifi à Moalla. CRAIBL, 1947, стр. 285—293.

ГЛАВА VI

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 266—287; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 976—984; W. Hayes. Career of the Steward Henenu under Nabhepetré Mentuhotpe. JEA, 35, 1949, стр. 43—49; G. Posener. Littérature et politique dans l'Égypte de la XII dynastie. Paris, 1956; H. Winlock. The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes. New York, 1947. *Архитектура*. Город и дом: B. Gunn. The Name of the Pyramid-Town of Sesostris II. JEA, 31, 1945, стр. 106—107; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 976—984; храмы: H. Kees. Die weisse Kapelle Sesostris I in Karnak und das Sedfest. MDAIK, 16, 1958, стр. 194—213; P. Lacau

et H. Chevrier. Une chapelle de Sesostris I à Karnak. Le Caire, 1956; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 575—560; гробницы фараонов XI династии: J. Vandier, ук. соч., II, стр. 154—160; гробницы фараонов XII династии: O. Firchow. Studien zu den Pyramidenanlagen der 12 Dynastie. Göttingen, 1942; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 166—186. *Скульптура*. C. Aldred. Middle Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1950; H. Evers. Staat aus dem Stein, 1—2. München, 1929; J. Vandier, ук. соч., III, стр. 162—183; H. Winlock. Models of Daily Life in Ancient Egypt from the Tomb of Maket-Re' at Thebes. Cambridge—Massachusetts, 1955. *Рельеф и роспись*. Al. Badawy. La stèle funéraire égyptienne à ouverture axiale. BIE, 35, 1954, стр. 117—139; L. Klebs. Die Reliefs und Malereien des Mittleren Reiches. Heidelberg, 1922; H. Lange and H. Schäfer. Grab und Denksteine des Mittleren Reiches, 1—4. Berlin, 1902—1925; K. Pflüger. The Private Funerary Stelae of the Middle Kingdom and their importance for the Study of Ancient Egyptian History. JAOS, 67, 1947, стр. 127—135. *Художественное ремесло*. F. Bisson de la Rocque. Trésor de Tôd. Le Caire, 1950; F. Bisson de la Rocque. Le trésor de Tôd. Le Caire, 1953.

ГЛАВА VII

A. Blackman. The Rock Tombs of Meir, I—VI. London, 1914—1953; E. Brunner-Traut. Frühe Kupferstatuette eines unbekleidete Mannes. „Ägyptologische Studien“. 1955, стр. 12—16; D. Dunham and W. Smith. A Middle Kingdom Painted Coffin from Deir El Bersheh. „Studi Rosellini“. Pisa, 1949, стр. 261—268; J. Garstang. The Burial Customs of Ancient Egypt. London, 1907; H. W. Müller. Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine. Glückstadt, 1940; M. Murray. The Tomb of two Brothers. London, 1910; P. Newberry. Beni Hasan, 1—4. London, 1893—1900; P. Newberry and F. Griffith. El Bersheh, 1—2. London, 1895; W. Smith. A Painting in the Assiut Tomb of Hepzefa. MDAIK, 15, 1957, стр. 221—224; W. Smith. Paintings of the Egyptian Middle Kingdom at Bersheh. AJA, 1951, стр. 321—332; H. Steckeweh. Die Fürstengräber

von Qâw. Leipzig, 1936; J. Tylor. Wall Drawings and Monuments of El Kab. The Tomb of Sebekneht. London, 1896.

ГЛАВА VIII

Архитектура. Гробницы фараонов второй половины Среднего царства: L. Habachi. The Monument of Biyahmu. „Ann. du Serv.“, XL, 1940, стр. 721—732; L. Habachi. Une „Vaste Salle“ d'Amenemhet III à Kiman-Farra's (Fayoum). „Ann. du Serv.“, XXXVII, 1937, стр. 85—95; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 187—211; кенотаф Сенусерта III в Абидосе: J. Vandier, ук. соч., II, стр. 212—217. *Скульптура.* C. Aldred. Middle Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1950; H. Evers. Staat aus dem Stein, 1—2. München, 1929. *Художественное ремесло.* F. Bissing. Die älteste Trinkhörner. „FF“, 21/23, 1947, стр. 260—261; H. Winlock. The Treasure of el Lahun. New York, 1934.

ГЛАВА IX

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 326—348; Ahm. Badawy. Memphis als zweite Landeshauptstadt im Neuen Reich. Kairo, 1947; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 282—333, 369—373, 381—384, 390—414. *Храмы.* Карнак: F. Daumas. La valeur de l'or dans la pensée égyptienne. „Revue de l'histoire de religion“, 149, 1956, стр. 1—17; Al. Gardiner. Tuthmosis III returns thanks to Amun. JEA, 38, 1952, стр. 6—23; P. Lacaue. L'or dans l'architecture égyptienne. „Ann. du Serv.“, 53, 1955, стр. 221—250; J. Leclant. Nouvelles antiquités égyptiennes. „Revue archéologique“, 41, 1953, стр. 1—7; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 1—91; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 868—920; J. Yoyotte. Un porche doré. CdE, XXVIII, 1953, стр. 28—38; храм Хатшепсут в Дейр эль-Бахри: B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 112—128; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 669—688; M. Werbrouck. Le temple d'Hatchepsout à Deir el Bahari. Bruxelles, 1949; заупокойные царские храмы: J. Vandier, ук. соч., II, стр. 661—688. *Царские гробницы.*

J. Vandier, ук. соч., II, стр. 223—236. *Гробницы частных лиц.* J. Vandier, ук. соч., II, стр. 358—367; B. Porter and R. Moss, ук. соч., I (изд. 2).

ГЛАВА X

Сводки литературы. М. Э. Матъе. Искусство Древнего Египта. Новое царство. Л., 1947, стр. 106—107; W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, II. Cambridge — Massachusetts, 1959, стр. 438—454. *Скульптура.* C. Aldred. New Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1951; W. Helck. Die liegende und geflügelte weibliche Sphinx des Neuen Reiches. „Mitteilungen des Instituts für Orientforschung“, 3, 1955, стр. 1—10; H. Fischer. Further Remarks on the Prostrate Kings. „University Museum Bulletin“. Philadelphia, 21, 1957, стр. 35—40; ленинградские сфинксы Аменхотепа III: В. В. Струве. Петербургские сфинксы. „Записки классического Отделения Русского Археологического Общества“, VII, 1913; Е. В. Черезов. Надписи на ленинградских сфинксах. ВДИ, 1949, № 3, стр. 92—100; B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 160.

ГЛАВА XI

Nina M. Davies and Al. Gardiner. Ancient Egyptian Paintings, I—III. London, 1936; Nina M. Davies. Picture Writing in Ancient Egypt. London, 1958; G. Jéquier. La décoration égyptienne. Paris, 1911; L. Klebs. Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches. Heidelberg, 1934; B. Porter and R. Moss, ук. соч., I (изд. 2); O. Rostem. Remarable Drawings with Examples in true Perspective. „Ann. du Serv.“, 48, 1948, стр. 167—177; H. Schaefer. Von ägyptischen Kunst, besonders der Zeichenkunst. Berlin, 1922; M. Wegner. Stilentwicklung der Thebanischen Beamtengräber. MDAIK, IV, 1933; W. Wreszinski. Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte, I. Leipzig, 1923.

ГЛАВА XII

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 348—350; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 334—347, 367—368, 373—374, 384—386, 415—416.

Храм Атона в Карнаке. H. Chevrier. Rapport sur les travaux de Karnak. „Ann. du Serv.“, 38, 1938, стр. 605; B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 81; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 920; колоссы Аменхотепа IV из храма Атона в Карнаке: C. Aldred. New Kingdom Art., табл. IV; H. Chevrier. Rapport sur les travaux de Karnak. „Ann. du Serv.“, 26, 1926, стр. 126—127; 30, 1930, стр. 169; 31, 1931, табл. IV; рельефы из храма Атона в Карнаке: H. Chevrier, ук. соч. „Ann. du Serv.“, 38, 1938, табл. CIX—CXI; L. Habachi. Preliminary Report on Kamose Stela and other Inscribed Blocks found reused in the Foundations of Two Statues at Karnak. „Ann. du Serv.“, 53, 1955, стр. 195—202; M. Hammad. Ueber die Entdeckung von 4 Blocken die neues Licht auf eine wichtige Epoche der Amarna-kunst werfen. „Ann. du Serv.“, 54, 1957, стр. 239—304; M. Hammad und H. Werkmeister. Haus und Garten im Alten Ägypten. AZ, 80, 1955, стр. 104—108; M. Pillet. Rapport sur les travaux de Karnak. „Ann. du Serv.“, 23, 1923, стр. 110; M. Pillet. Quelques bas-reliefs inédits d'Amenhotep IV — Akhenaton à Karnak. „Revue égyptologique“, II, 1929, стр. 136—143. *Памятники Гермополя, Медамуда, Иубии и других мест.* R. Cottevielle-Giraudet. Rapport sur les Fouilles de Médamoud, 1932. Le Caire, 1936; B. Porter and R. Moss, ук. соч., V, стр. 5, 49, 144—149, 171; VII, стр. 169—170, 172—173.

ГЛАВА XIII

Город Ахетатон. H. Frankfort and J. Pendlebury. The City of Akhenaten, II. London, 1933; T. Peet and C. Wooley. The City of Akhenaten, I. London, 1923; J. Pendlebury. The City of Akhenaten, III. London, 1951; дом: И. М. Лурье, Египетский дом времени Нового царства. ТГЭ, II. Л., 1958, стр. 42—54; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 1006—1020; северный дворец: B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 193—194; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 1020—1022; Мару-Атон: Al. Badawy. Maru-Aten. Pleasure Resort or Temple? JEA, 42, 1956, стр. 58—64; B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 208. *Большой храм Атона:* B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 195—197; J. Vandier, ук. соч.,

II, стр. 852—861. *Царская гробница.* U. Bouriant, G. Legrain et G. Jéquier. Monuments pour servir à l'étude du culte d'Atonou en Egypte. Le Caire, 1903; K. Moharram. Fouilles du Service des Antiquités à Tell el-Amarna en 1934. „Ann. du Serv.“, 35, 1935, стр. 193—196; J. Pendlebury. Report on the Clearance of the Royal Tomb at El-Amarna. „Ann. du Serv.“, 31, 1931, стр. 123—125. *Гробницы знати.* N. Davies. The Rock Tombs of El-Amarna, I—VI. London, 1902—1905; B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 209—230.

ГЛАВА XIV

• М. Э. Матъе. О периодизации истории амарнского искусства. ВДИ, 1953, № 3, стр. 212—223; В. В. Павлов. Египетская скульптурная модель № 2141 из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. ВДИ, 1938, № 4, стр. 247—252; F. Bissing. Der Fussboden aus dem Palast des Königs Amenophis IV aus el Hawata. München. 1941; L. Borchardt. Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912—1913 in Tell el-Amarna. Leipzig, 1923; N. Davies. The Rock Tombs of El-Amarna, I—VI. London, 1902—1905; H. Frankfort. The Mural Paintings of El-Amarna. London, 1929; H. Schäfer, Amarna in Religion und Kunst. Leipzig, 1931; J. Vandier, ук. соч., III, стр. 331—344, 347—353.

ГЛАВА XV

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 350; A h m. Badawy. Memphis, als zweite Landeshauptstadt in Neuen Reich. Cairo, 1948; J. Beckerath. Tanis und Theben. Glückstadt, 1951; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 349—352, 375, 417—418; R. Faulkner. Egyptian Military Organisation. JEA, 39, 1953, стр. 32—47; W. Helck. Der Einfluss der Militärführer in der 18 Dynastie. Leipzig, 1939; K. Seele. King Ay and the Close of the Amarna Age. JNES, XIV, 1955, стр. 168—180. *Архитектура.* Карнак: J. Vandier, ук. соч., II, стр. 921—924; царские гробницы: H. Carter. The Tomb of Tut-ankh-Amun, 1—3. London, 1923—1933

(русский перевод: Г. Картер. Гробница Тутанхамона. М., 1959); A. Piankoff. Les chapelles de Tout-anch-amen. Le Caire, 1951; A. Piankoff. Les Peintures dans la tombe du roi Al. MDAIK, 16, 1958, стр. 247—251; A. Piankoff. The Shrines of Tut-Ankh-Amon. New York, 1955; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 237—239. *Скульптура*. J. Vandier, ук. соч., III, стр. 343—347, 353—373; рельефы из мемфисской гробницы Харемхеба: В. В. Струве. Стела Харемхеба. „Ежегодник Института истории искусств“, I, 1921, стр. 91—109; J. Sarant. The Memphite Tomb of King Haremheb. JEA, VII, 1921, стр. 31—35; J. D. Cooney. A relief from the tomb of Haremheb. JEA, 30, 1944, стр. 2—4. Al. Gardiner. The Memphite Tomb of the General Haremheb. JEA, 39, 1953, стр. 3—12; B. Porter and R. Moss, ук. соч., III, стр. 195—197; J. Vandier. Deux fragments de la tombe memphite d'Horemheb conservés au Musée du Louvre. „Mélanges Syriens“, т. II. Paris, 1939, стр. 811—818.

ГЛАВА XVI

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 352—356; A. H. M. Badauy. Memphis, als zweite Landeshauptstadt in Neuen Reich. Le Caire, 1948; J. Beckerath. Tanis und Theben. Glückstadt, 1951, E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 352—366, 376—381, 386—389, 419—510; H. W. Fairman. The supposed Jear 21 of Akhenaten. JEA, 46, 1960; K. Seele. King Ay and the close of the Amarna Age. JNES, 14, 1955, стр. 168—180. *Архитектура*. Карнак: H. Chevrier. Chronologie des constructions de la Salle Hypostyle. „Ann. du Serv.“, 54, 1956, стр. 35—38; L. Christophe. Temple d'Amon à Karnak. Le Caire, 1955; P. Lacau. L'or dans l'architecture égyptienne. „Ann. du Serv.“, 53, 1955, стр. 221—250; B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 9—12, 14—24, 75, 81—83, 95; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 922—942; Луксор: B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 98—103; царские заупокойные храмы: J. Vandier, ук. соч., II, стр. 695—718, 742—782; храм Сети I в Курнэ: B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 140—146; Рамессеум: B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 149—157; храм и дворец Рамсеса III в Мединет Абу: B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр.

171—175, 177—191; царские гробницы: Al. Gardiner. The Tomb of Queen Twosre. JEA, 40, 1954, стр. 40—44; A. Piankoff. The Tomb of Ramses VI. New York, 1954; A. Piankoff. La tombe de Ramses I. BIFAO, 56, 1957, стр. 187—200; A. Piankoff. Vallée de Rois à Thèbes-Ouest. La tombe № 1 (Ramses VII). „Ann. du Serv.“, 55, 1958, стр. 145—156; B. Porter and R. Moss, ук. соч., I, стр. 1—27; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 240—247. *Поселок некропольских работников*. И. М. Лурье. Дневник фиванского некрополя от 29 г. Рамсеса III. ВДИ, 1950, № 4, стр. 81—88; И. М. Лурье. Забастовка ремесленников фиванского некрополя во времена Рамсеса III. ВДИ, 1951, № 1, стр. 221—232; B. Bruyère. Mert Seger à Deir el Médineh. Le Caire, 1933; B. Bruyère. Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh. „Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale“, 1—8, 10, 14—16. Le Caire, 1922—1939; B. Bruyère et Ch. Kuentz. La tombe de Nakht-Min et la tombe de 'Ari Nefert. Le Caire, 1926; B. Bruyère. Tombes thébaines à Deir el-Médineh à decoration monochrome. Le Caire, 1952; Ch. Maistre. La tombe de Nebenmât (№ 219). Le Caire, 1936; B. Porter and R. Moss, ук. соч., I, стр. 200; J. Vandier. La tombe de Nefer-Abou. Le Caire, 1935. *Эдфу*. L. Christophe. Lepylon „ramesside“ d'Edfou. „Ann. du Serv.“, 55, 1958, стр. 189—200. *Пещерные храмы*. J. Vandier, ук. соч., II, стр. 949—951; B. Porter and R. Moss, ук. соч., VII, стр. 21—27 (Бет эль-Уали), 84 (Дерр), 53—63 (Эс-Сбуа), 33—37 (Герф-Хузейн), 95—117 (Абу-Симбель); *Абидос*. Кенотаф Рамсеса I: B. Porter and R. Moss, ук. соч., VI, стр. 31—33; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 719—721; храм и кенотаф Сети I: B. Porter and R. Moss, ук. соч., VI, стр. 1—31; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 722—737. *Танис*. Храмы: B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 13—16, 20—21, 24—25; J. Vandier, ук. соч., II, стр. 598, 819—822. *Скульптура*. C. Aldred. New Kingdom Art in Ancient Egypt. London, 1951; W. C. Hayes. The Scepter of Egypt, II. Cambridge — Massachusetts, 1959; J. Vandier, ук. соч., III. *Рельефы и росписи*. Nina M. Davies. Ancient Egyptian Paintings, I—III. London, 1936; W. Wreszinski. Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte. Leipzig, 1923; *рисунки-наброски*: И. М. Лурье. Элементы животного эпоса в древнеегипетских изображениях. ТОВЭ, I, 1939, стр. 61—91; M. Baud.

Les dessins ébauchés de la Nécropole Thébaine. Le Caire, 1935; E. Brunner-Traut. Die altägyptische Scherbenbilder (Bildostraca) der Deutschen Museen und Sammlungen. Wiesbaden, 1956; H. Schäfer. Altägyptische Zeichnungen auf Scherben. „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen“. Berlin, 1916, стр. 23—51; J. Vandier d'Abbadie. Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Médineh, 1—3. Le Caire, 1937—1946; J. Vandier d'Abbadie. Deux ostraca figurés. BIFAO, 56, 1957, стр. 21—34; M. Werbrouck. Ostraca à figures. „Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire“, 25e Année. Bruxelles, 1955, стр. 93—111. *Художественное ремесло*. R. Anthes. Memphis (Mit Rahineh), „University Museum Bulletin“. Philadelphia, 21, 1957, стр. 3—34; B. Porter and R. Moss, ук. соч., IV, стр. 34—35; W. Simpson. The Tell Basta Treasure. BMMA, 8, 1949—1950, стр. 64—65.

ГЛАВА XVII

Исторический обзор. „Всемирная история“, т. I, стр. 570—588; E. Drioton et J. Vandier, ук. соч., стр. 511—599; C. E. Sander-Hansen. Das Gottesweib des Amon. Kopenhagen, 1940. *Архитектура*. Карнак: J. Leclant. Les colonnades-propylées de la XXV-e dynastie à Thèbes. „Les Cahiers Techniques de l'Art“, IV. Strassbourg, 1957, стр. 27—45; J. Leclant. Enquêtes sur les sacerdoces et les sanctuaires égyptiens à l'époque dite „éthiopienne“ Le Caire, 1954; B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 5—7, 12—14, 69, 71, 73, 77—80, 95; гробницы жриц Амона в Мединет Абу: U. Hölscher. Die Gottesgemahlinen des Amon und ihre Grabstätten in Medinet Habu. „Berichte des Internationale Kongress für Archeologie in Berlin“. Berlin, 1939, стр. 278, след.; B. Porter and R. Moss, ук. соч., II, стр. 175—177; гробницы знати в Фивах (Асасиф): B. Porter and R. Moss, ук. соч., I (изд. 2), стр. 50—56 (Педнамонемист, № 33), стр. 56—61 (Монтуэмхет, № 34), стр. 63—68 (Иби, № 36), стр. 68—69 (Харуа, № 37), стр. 302 (Пединейт, № 197), стр. 357—359 (Пабес, № 279); гробницы знати в Саккаре: E. Drioton et J. Lauer. Fouilles à Saqqarah. Les tombes jumelées de Neferibrêsa-Neith et de Ouahibrê-men. „Ann. du Serv.“, 51,

1951, стр. 469—490; J. Lauer. La structure de la tombe de Hor à Saqqarah. „Ann. du Serv.“, 52, 1953, стр. 133—136; царские гробницы в Танисе: P. Montet. Les constructions et le tombeau d'Osorkon II à Tanis. Paris, 1947; P. Montet. Les constructions et le tombeau de Psousennès à Tanis. Paris, 1951; P. Montet. La nécropole royale de Tanis. „Ann. du Serv.“, 46, 1947, стр. 311—322; P. Montet. Le Tombeau d'Ousirmare Chechanq, fils de Bastit (Chechanq III) à Tanis. „Bulletin de la Société française d'égyptologie“, № 23, 1957, стр. 7—13. *Скульптура*. В. В. Павлов. К вопросу о скульптурном портрете эфиопского периода. ВДИ, 1946, стр. 153—158; Н. Д. Флиттнер. Портретная статуэтка Тахарки. „Античный портрет“. Л., 1929, стр. 7—13. K. Bosse. Die menschliche Figur in der Rundplastik des Ägyptischen Spätzeit. Glückstadt, 1936; B. Bothmer. Egyptian Sculpture of the Late Period. 700 B. C.—A. D. 100. Brooklyn Museum. New York, 1960; B. Bothmer. The Philadelphia—Cairo Statue of Osorkon II. JEA, 46, 1960, стр. 3—11; B. Gunn and R. Engelbach. The Statues of Harwa. BIFAO, 30, 1931, стр. 791—815; H. Jocquet-Gordon. The Inscriptions on the Philadelphia—Cairo Statue of Osorkon II. JEA, 46, 1960, стр. 12—23. G. Legrain. Statues et statuettes des rois et des particuliers, III. Le Caire, 1914; G. Roeder. Ägyptische Bronzewerke. Glückstadt, 1937; G. Roeder. Ägyptische Bronzefiguren. Berlin, 1956; G. Roeder. Statuen ägyptischen Königinnen. Leipzig, 1932; J. Vandier. Hemen und Taharqa. „Revue d'Egyptologie“, 10, 1955, стр. 73—79; I. Woldering. Zur Plastik der Äthiopenzzeit. AZ, 80, 1955, стр. 70—75. *Рельефы и росписи*. Chr. Désroches-Noblecourt. La cueillette du raisin dans la tombe d'une musicienne de Neith à Sais. „Arts Asiatiques“, I. Paris, 1955, стр. 40—60; A. Piankoff. Les grandes compositions religieuses dans la tombe de Pédéménope. BIFAO, 46, 1947, стр. 73—92. *Художественное ремесло*. G. Brunton. The Bead Network of Shashaq Heqa-kheper-Re, Tanis. „Ann. du Serv.“, 42, 1943, стр. 187—191; J. Capart. L'art égyptien, IV. Bruxelles, 1947; J. Leclant. Une coupe bathorique au nom de Montouemhat. WZKM, 54, 1957, стр. 109—111; P. Montet. Colliers royaux trouvés dans les tombes de Tanis. „Monument Piot“, 41. Paris, 1946, стр. 5—22.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ

Аменемхет, рисовальщик 448

Аменианху, живописец 162

Аменуахсу, живописец, сын Самута 562

Аменуахсу, рисовальщик-живописец 562

Аменхотеп, зодчий 211

Аменхотеп, зодчий 432, 560

Аменхотеп, сын Хапу, зодчий 222, 224, 226, 227, 229, 240, 241, 270—272, 398, 531—533, 545, 583

Аменхотеп (строитель Луксора), зодчий 202, 224, 226, 227, 270, 299, 301, 396, 532

Аменхотеп-Хеви, зодчий 310

Аменхотеп-Хеви, скульптор 536

Амонеминт, зодчий 470, 472, 562

Амонеминт, зодчий 472

Амонмес, рисовальщик 539

Амонмес, скульптор 257

Анхи, скульптор 124, 523

Анхотеп, скульптор 542

Бекенамон, зодчий 470

Бекенхонсу, зодчий 432, 449, 485, 560, 561

Беки, скульптор 323, 351, 352

Бенермерит, зодчий 217, 531

Геменхет, скульптор 124

Гор, зодчий 564

Гори, зодчий 224, 227, 545

Гори, зодчий (брат Амонеминта) 472, 563

Дсбхеп, зодчий 77, 116, 513, 521

Джан, скульптор 124

Джедмутнуфанх, скульптор 564

Джедхонсу, скульптор 257

Дидиа, живописец 430, 560

Дуанера, скульптор 124

Иби, рисовальщик 528

Иду, скульптор 124

Имхотеп, зодчий 50, 56, 59, 77, 206, 207, 513, 564

Имхотеп, зодчий 149, 152

Инени, зодчий 77, 204, 207—210, 213, 214, 216, 217, 229, 230, 237, 245, 246, 278, 405, 530, 533, 538

Инкаф, зодчий 77, 513

Инкаф, скульптор 123

Инкаф, сын Редка, скульптор 123

Ипхерхаа, зодчий 462—464, 466, 587

Инхи, зодчий 79, 514
Ипи, скульптор 137
Ипианх, скульптор 124
Ипуи, скульптор 445, 448, 462—464, 587, 588
Ипуки, скульптор 276, 294, 373, 536, 559
Ипумес, зодчий 543
Ири, живописец 129, 130, 524
Иритисен, скульптор 136, 142, 524
Иупа, зодчий 430, 560
Ихнему, рисовальщик 472, 563
Ичау, скульптор 130
Ичу, скульптор 124

Канофер, зодчий 564
Капунисут, зодчий 78
Кара-Пепинефер, зодчий 130
Каэмхесет, зодчий 78, 119, 124
Каэмхесет, скульптор 124, 523
Каэмченент, рисовальщик 125, 129
Кемисет, зодчий 79, 514
Керуфамон, зодчий 566

Маанихетутеф, зодчий 346
Маи, зодчий 314, 346, 354—356
Маи, сын Ани, зодчий 299, 300
Маи, сын Бекенамона, зодчий 470, 472, 562
Майа, зодчий 398—401, 416, 420, 422, 430, 556, 557, 586
Меми, зодчий 78
Мен, скульптор 351
Ментухотеп, зодчий 145, 146, 525
Менхеперрасенеб, зодчий 216, 217, 254, 256—258, 276, 289, 531, 538
Мери, зодчий 180
Мери, сын Менхет, зодчий 149, 525
Мериб, зодчий 77, 513
Мериб, сын Хеопса, зодчий 77, 513
Мерира, живописец 472, 562
Мериу-мериу, рисовальщик 422, 539, 557
Месджер, зодчий 79, 514
Месени, живописец 129, 523
Меси, живописец 123, 125
Метенсу, зодчий 79, 514

Минмес, зодчий 217
Миннахт, зодчий 555

Небамон, скульптор 276, 294, 373, 536, 559
Неби, зодчий 530
Небмертуф, зодчий 560
Небпетеру, рисовальщик 543
Небунсенеф, зодчий 430, 459, 560
Неджеманх, зодчий 77, 513
Неферкем, скульптор 124
Нефермаат, зодчий 77
Нефермаат, сын Снофру, зодчий 70, 72, 74, 77, 86, 89, 114, 115, 121, 513, 520, 521, 571, 588
Неферренпет, скульптор 536
Неферсешемра, зодчий 101, 522, 581
Неферсешемсешат-Хену, зодчий 79, 514
Неферхенти, скульптор 123, 124
Неферхотеп, зодчий 448, 462
Нехбес, живописец 123
Нехебу, зодчий 77, 78, 513
Нехемауи, скульптор 536
Нешпенен, живописец 123
Нианхитах, скульптор 123, 124
Нии, скульптор 124, 523

Паатонэмхеб, скульптор 394, 421, 422, 559
Пагергер, скульптор 477
Панефер, скульптор 169, 562
Параэмхеб, зодчий 560
Пареннефер, зодчий 317, 320, 346, 348, 354—357, 359
Пасер, скульптор 472, 563
Пахери, рисовальщик 301
Пашеду, рисовальщик 448
Педигорсамтауи, скульптор 566
Пединсе, зодчий 556
Пенанукет, зодчий 560
Пениати, зодчий 530
Пенра, зодчий 434, 560
Пентаур, скульптор 472, 563
Пепианх-хериб, рисовальщик 124, 523
Пеписенеб-Неси, живописец 129, 523
Пиан, скульптор 469, 562
Птахемуйа, живописец 472, 563

Птахемхет, зодчий 531
Птахирни, скульптор 124
Птахувев, скульптор 129
Птахшепсес, скульптор 123
Птахшепсес, скульптор 124, 125
Пу, зодчий 530
Пунмра, зодчий 211, 217, 240, 274, 287, 288, 301,
538, 540

Раирен, скульптор 123
Рамес, зодчий 560
Рамсеснахт, зодчий 431, 432, 560
Рахан, живописец 123
Рахан, живописец 124
Рахотеп, зодчий 70, 74, 77, 88, 89, 571, 581
Рахотеп, скульптор 124, 523
Рашепсес, зодчий 79, 514
Ренсенеб, рисовальщик 174
Рои, скульптор 536
Ромарои, зодчий 430, 449, 485, 560, 561
Руабен, скульптор 124, 523

Самут, зодчий 531
Самут, живописец 430
Самут, рисовальщик 562
Сара, скульптор 525
Сасебек, рисовальщик 528
Сахатор, скульптор 525
Себекхотеп, скульптор 525
Седуаг, скульптор 124, 523
Семерка, живописец 123
Сенеджемиб-Инти, зодчий 76, 78, 513
Сенеджемиб-Мехи, зодчий 78, 98, 102, 106, 513, 518,
581
Снефанху, зодчий 78
Сени, скульптор 129, 523
Сенмут, зодчий 211—213, 237—240, 246, 254, 287, 400,
530, 531, 535, 583
Сенусерт, зодчий-скульптор 180
Сенусерт, сын Иритисена, скульптор 136, 524
Сенусертанх, зодчий-скульптор 144, 153
Сеп, сын Абкау, зодчий 162
Сеп, сын Нахтанха, скульптор 162

Серамон, зодчий 431, 560
Сешемеф, скульптор 560
Снофру, скульптор 528
Сути, зодчий 224, 227, 545

Тети, зодчий 78, 513
Тети, скульптор 124
Тутмес, скульптор 379—382, 384, 402
Туту, зодчий 326, 346, 348, 353—357
Тхути, зодчий 211, 237, 238
Тхути, скульптор 525
Тхути, скульптор 543

Уаджи, живописец 129, 523
Уашптах, зодчий 77, 513
Унеш, скульптор 525
Уремниут-Снофру, рисовальщик 526
Усерхет, живописец 285, 539

Ха, зодчий 241, 242, 276, 542
Хабаусекер, зодчий 77, 513
Хан, скульптор 448
Хапусенеб, зодчий 211, 212, 216
Харемсаф, зодчий 482, 564
Хати, скульптор 536
Хатиаи, зодчий 346, 552
Хатиаи, сын Иупа, зодчий 430
Хева, скульптор 124
Хеви, зодчий 432, 560
Хеви, живописец 464, 466, 587
Хеви, скульптор 469, 562
Хеви, скульптор 536
Хеви, скульптор 562
Хеканб, зодчий 525
Хемиун, зодчий 74, 77, 88, 89, 90, 94, 106, 112, 520,
571, 581
Хенка, зодчий 79, 514
Хену, скульптор 124
Хепет-Сети, рисовальщик 563
Хепи, зодчий 79, 514
Хспхеп, зодчий 77, 513

Хеси́ра, зодчий 77, 112, 113, 520, 571, 582
Хетепка, зодчий 78
Хнумбаф, зодчий 99
Хнумибра, зодчий 564

Шен, скульптор 145, 525
Шесчэф, зодчий 79, 514

Юги, скульптор 352, 364—366, 585

Яхмес, зодчий 530
Яхмес, рисовальщик 539

Неизвестный мастер, зодчий, брат зодчего Нехебу 78
Неизвестный мастер, скульптор в Ахетатоне (дом
Р. 49. 6) 382, 384

Неизвестный мастер, скульптор в Ахетатоне (дом
О. 47. 16а) 382

Неизвестный мастер, скульптор (стела Эрмитажа
№ 1079) 477

С П И С О К И Л Л Ю С Т Р А Ц И Й

1. Сосуд в виде рыбы. Камень; дл. 18 см. *Берлинский музей*.

2. Блюдо с росписью: охотник с собаками. Глина; диам. 20 см. *Государственный Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (далее: ГМИИ)*.

3. Сосуд с росписью. Глина; выс. 21,5 см. *ГМИИ*.

4. Роспись на стене гробницы вождя из Иераконполя. *J. E. Quibell. Hierakonpolis, т. II, London, 1902, табл. LXXV.*

5. Статуэтка женщины. Глина; выс. 14,5 см. *Берлинский музей*.

6. Плита Нармера: а) лицевая сторона, б) оборотная сторона. Шифер; выс. 64 см. *Каурский музей. К. Lange. Ägyptische Kunst, Zürich — Berlin, 1939, табл. 2—3.*

7. Стела Джета. Известняк; выс. 2,5 м, шир. 65 см. *Лувр. К. Lange, ук. соч., табл. 5.*

8а. Фасад дворца. Реконструкция. *Al. Badawy. Le dessin architectural chez les anciens égyptiens, Le Caire, 1948, пус. 73.*

8б. Саркофаг Микерина. *E. B. Smith. Egyptian Architecture as Cultural Expression, New York — London, 1938, табл. VII, 1.*

9. Схема происхождения приемов архитектурной декорировки. *Al. Badawy, ук. соч., пус. 41.*

10. Гробница царицы Хер-Нейт в Саккаре: а) план; б) наружная стена; в) реконструкция. *W. B. Emery.*

An Egyptian Queen's Tomb of 500 years ago. "The Illustrated London News", June 2, 1956, стр. 646, пус. 1—2; стр. 647, пус. 3.

11. Мастаба: а) реконструкция; б) план. *H. Junker. Gisa, т. I, Wien — Leipzig, 1929, пус. 3 и 6.*

12. Статуя Хасехема. Шифер; выс. ок. 50 см. *Каурский музей. С. Aldred. Old Kingdom Art in Ancient Egypt, London, 1949, стр. 27, табл. 5.*

13. Статуэтка девушки. Кость; выс. 12 см. *Лувр. Фотография любезно предоставлена музеем.*

14. Статуэтка женщины с ребенком. Кость; выс. 7,5 см. *Берлинский музей.*

15. Статуэтка идущего царя. Кость; выс. 8,5 см. *Британский музей. K. Glanville. An Archaic Statuette from Abydos. JEA, 17, 1931, табл. IX.*

16. Убитые враги. Рельеф на базе статуй Хасехема. *W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom, London, 1949, пус. 47.*

17. Ножки ложа. Кость; выс. 22,5 см. *Берлинский музей.*

18. Ступенчатая пирамида Джосера в Саккаре. *J. Leclant. Dans les pas des pharaons, Paris, 1958, табл. 7.*

19. Колоннада входа в пирамидный ансамбль Джосера. *К. Lange, ук. соч., табл. 8.*

20. Карниз со священными змеями. Моельня во дворе пирамиды Джосера. *E. Drioton. Art égyptien, Paris, 1950, табл. 5.*

21. Пилястры в виде папирусов. Молеельня во дворе пирамиды Джосера. *К. Lange, ук. соч., табл. 7.*

22а. Стена с изразцами. Подземная комната в пирамиде Джосера. *Там же, табл. XIV, 3.*

22б. Портик заупокойного храма Джосера. *Е. В. Smith. Egyptian Architecture., табл. XIX.*

23а. Ниша со статуей Снофру. Заупокойный храм Снофру. *II. Ricke. Baugeschichtliche Vorbericht über die Kultanlagen der Südligen Pyramide des Snofru in Dahschur, „Ann. du Serv.“, 52, 1954, рис. 5.*

23б. План заупокойного храма Снофру. *Там же, рис. 4.*

24. Пирамиды Хеопса и Хефрена. Реконструкция. *U. Hölscher. Grabdenkmal des Königs Chephren, Leipzig, 1912, табл. 1.*

25. Пирамида Хеопса. Разрез. *Е. В. Smith. Egyptian Architecture., табл. XXV.*

26. Пирамида и заупокойный храм Хеопса. Фотография инженера *А. В. Васильева.*

27. Колонны заупокойного храма Хефрена. *H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients, Berlin, 1925, рис. 213.*

28. Большой сфинкс в Гизе. *J. Leclant, ук. соч., табл. 10.*

29. Колонный двор заупокойного храма Сахура. Разрез. *H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., рис. 216, 2.*

30. Заупокойный храм Сахура. План. *Е. В. Smith. Egyptian Architecture., табл. XXXIV, 1.*

31а. Тип колонн Древнего царства. *J. Capart. L'architecture, Paris, 1922, табл. 41 и 55.*

31б. Тип колонн Древнего царства. *Там же.*

32. Солнечный храм Пиусерра в Абусире. *H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., рис. 217, 1.*

33. Статуя Хефрена. Диорит; выс. 1,68 м. Каирский музей. *К. Lange, ук. соч., табл. 18.*

34. Микерин и две богини. Шифер; выс. 83,5 см. Музей изящных искусств в Бостоне. *К. Lange, ук. соч., табл. 19.*

35. Голова статуи Шенескафа. Алебастр; выс. 28,5 см. Фотография любезно предоставлена Музеем изящных искусств в Бостоне.

36. Статуя Рахотепа. Известняк; выс. 1,20 м. Каирский музей. *К. Lange, ук. соч., табл. 12.*

37. Статуя Неферт. Известняк; выс. 1,18 м. Каирский музей. *К. Lange, ук. соч., табл. 13.*

38. Статуя зодчего Хемиуна. Известняк; выс. 1,56 м. Музей в Хильдесхайме. *M. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., табл. 6.*

39. „Резервная“ голова. Гипс; выс. 30,5 см. Музей изящных искусств в Бостоне. *W. S. Smith. A History of Egyptian Sculpture., табл. 8а.*

40. Бюст Анххафа. Известняк; выс. 50,6 см. Фотография любезно предоставлена Музеем изящных искусств в Бостоне.

41. Голова статуи Усеркафа. Известняк; выс. ок. 60 см. Каирский музей. *“The Illustrated London News.” 13. IV. 57, № 6149, стр. 578, рис. 230.*

42. Пепи II с матерью. Алебастр; выс. 39,2 см. Фотография любезно предоставлена музеем Бруклина.

43. Голова статуэтки сокола. Золото; выс. 35,3 см. Каирский музей. *„Encyclopédie Photographique du Caire“, табл. 44.*

44. Статуя писца Кан. Известняк; выс. 53 см. Лувр. *„Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 29.*

45. Голова статуи Каапера. Дерево; выс. 1,10 м. Каирский музей. *К. Lange, ук. соч., табл. 26.*

46. Статуя Кан. Известняк; выс. 78 см. Лувр (A-106). *„Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 32.*

47. Рельефы с различной трактовкой фигур. Из гробницы зодчего Неферсешема в Саккаре. *J. Capart. Une rue de tombeaux à Saqqara, Bruxelles, 1907, табл. XVI.*

48. Статуя зодчего Сенеджемиба-Мехи. Дерево; выс. 1,06 см. Фотография любезно предоставлена Музеем изящных искусств в Бостоне.

49. Статуэтка горшечника. Известняк; выс. 13,2 см. Музей в Чикаго. *J. H. Breasted. Egyptian Servants Statuettes, New York, 1948, табл. 45.*

50. Карлик Сенеб с семьей. Известняк; выс. 72 см. Каирский музей. *R. Engelbach. Some Remarks on Ka-Statues of Abnormal Men in the Old Kingdom. „Ann. du Serv.“, 38, 1938, табл. XXXV.*

51. Охота Сахура. Рельеф из заупокойного храма Сахура в Абусире. *L. Borchardt. Das Grabdenkmal des Königs Sahure, т. II, табл. 17.*

52. Рельефы на стене прохода между пирамидными храмами Усеркафа: а) Голодающие ливийцы; б) Битва египтян с бедуинами. *E. Drioton. Рецензия на работу: J. Vandier. La Famine dans*

l'Egypte ancienne, „Revue archéologique“, XXVIII, 1947, стр. 100, рис. 1.

53. Зодчий Хесира. Рельеф по дереву из мастабы Хесира. Каурский музей. Н. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 246.

54. Антилопа. Рельеф из храма Инусерра в Абидосе. W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture*..., рис. 102.

55. Рельефы из мастабы Птаххотепа в Саккаре: а) Играющие дети; б) Мужчина, играющий с детьми. W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture*..., рис. 221 и 211.

56. Ладья с матросами. Рельеф из мастабы Ахетхотепа в Саккаре. Лувр. „Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 22.

57. Часть сцены охоты. Рельеф из мастабы Пенхенука. Берлинский музей.

58а. Доеение коровы. Рельеф из мастабы G-2184 в Гизе. W. S. Smith. *A History of Egyptian Sculpture*..., рис. 79.

58б. Телята. Рельеф из мастабы Птаххотепа в Саккаре. Там же, рис. 161,4.

59. Художник за мольбертом. Рельеф из мастабы Мерерука. Там же, рис. 231.

60. Гробница номарха Хекамба в Асуане. Et. Drioton, J. Doresse et B. Viollet. *Regards sur l'Egypte*, Paris, 1956, табл. 62.

61. Храм Ментухотепа I в Дейр эль-Бахри: а) реконструкция; б) план. E. B. Smith. *Egyptian Architecture*..., табл. XXVII, 1—2.

62. Статуя Ментухотепа I. Песчаник; выс. 1,83 см. Каурский музей. Н. G. Evers. *Staat aus dem Stein*, т. I, München, 1929, табл. 12.

63. Стела Хунепи. Известняк; выс. 1,195 м. ГМИИ. М. Э. Матвеев и В. В. Павлов. *Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза*. М., 1958, табл. 27.

64. Пахота. Роспись из гробницы Джара. H. E. Winlock. *The Museum's Excavations at Thebes*. „Bull. MMA“ II, March 1932, стр. 27, рис. 28.

65. Статуэтка Месехти. Алебастр; выс. 22 см. Н. G. Evers, ук. соч., табл. 9.

66. Храм Сенусерта I в Карнаке. H. Chevrier. *Rapport sur les travaux de Karnak (1938)*. „Ann. du Serv.“, 38, 1938, табл. CIII.

67. Схема кладки пирамид Среднего царства. Н. G. Evers, ук. соч., рис. 17.

68. Северная молельня. Реконструкция. М. Э. Матвеев. *Искусство Среднего царства*, Л., 1941, рис. 45.

69. Пирамида Сенусерта I. Реконструкция. A. Lansing. *The Excavations at Lisht*. „Bull. MMA“ II, Nov. 1934, стр. 25, рис. 17.

70. Схема изменений головных уборов фараонов Древнего и Среднего царств. Н. G. Evers, ук. соч., т. II, стр. 14, 16, 8, 11, 20, 22, 26, 27.

71. Статуэтки демонов из гробницы Хени. Кость; высота самой маленькой статуэтки 5,5 см. Каурский музей. „Encyclopédie Photographique du Caire“, табл. 77.

72. Вход в гробницу номарха Хнумхотепа в Бени Гасане. P. E. Newberry. *Beni Hasan*, т. I, London, 1893, фронтиспис.

73. Зал в гробнице номарха Аменемхета в Бени Гасане. K. Lange, ук. соч., табл. 38.

74. Гробницы номархов Уаха и Ибу в Кау эль-Кебир. Реконструкция. H. Steckeweh. *Die Fürstengräber von Qaw*, Leipzig, 1936, фронтиспис.

75. Статуя носительницы даров. Из Сиута. Дерево; выс. 1,04 см. Лувр. „Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 48.

76. Перевозка колоссальной статуи номарха. Рельеф из гробницы номарха Тхутихотепа. P. E. Newberry. *El-Bersheh*, т. I, London, 1894, табл. IV.

77. Статуэтка акробатки. Известняк; выс. 6,5 см. Музей в Бруклине. J. H. Breasted, ук. соч., табл. 84.

78. Приход азнатов. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа в Бени Гасане. P. E. Newberry. *Beni Hasan*, т. I, табл. XXX.

79. Охота номарха Тхутихотепа. Рельеф из гробницы номарха Тхутихотепа в Эль-Берше. P. E. Newberry. *El-Bersheh*, т. I, табл. VI.

80. Охота номарха Сенби. Рельеф из гробницы номарха Сенби в Меире. A. M. Blackman. *The Rock Tombs of Meir*, т. I, London, 1914, табл. VI.

81. Рельефы из гробницы номарха Уххотепа в Меире: а) Пастух; б) Сбор папируса. Н. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 303 и 302.

82. Дикая кошка в зарослях папируса. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа в Бени Гасане. P. E. Newberry. *Beni Hasan*, т. IV, табл. V.

83. Танцовщицы. Роспись из гробницы номарха Уаха II в Кау. W. M. F. Petrie. *Antaeopolis*, London, 1930, табл. XXIV.

84. Борьба. Роспись из гробницы номарха Аменхета в Бени Гасане. *P. E. Newberry. Beni Hasan, m. I, табл. XVI.*
85. Певец Неферхотеп. Деталь стелы. Известия. *G. Steindorff. Das Lied an's Grab, ein Sänger und ein Bildhauer des Mittleren Reich. AZ, 32, 1894, стр. 123.*
86. Крепость Семнэ. Реконструкция. „*Le Courrier UNESCO*“ Febr. 1960, стр. 47.
- 87а. Город Кахун. План. *J. Vandier. Manuel d'archéologie égyptienne, m. II, Paris, 1955, рис. 464.*
- 87б. Роспись на стене дома в Кахуне. *W. M. Fl. Petrie. Illahun, Kahun und Guroh, London, 1891, табл. XVI.*
88. Голова статуэтки Сенусерта III. Обсидиан; выс. 13 см. Метрополитэнский музей в Нью-Йорке. *H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. VI.*
89. Голова сфинкса Аменхета III. Гранит; выс. сфинкса ок. 1 м. Каирский музей. Там же, табл. VII.
90. Голова статуи Аменхета III. Гранит; выс. статуи 86,5 см. Государственный Эрмитаж, № 729.
91. Статуя Хертхотепа. Песчаник; выс. 75 см. Берлинский музей.
92. Статуэтка Исиды с Гором. Медь; выс. 12 см. Берлинский музей. *H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 291а.*
93. Статуэтка негра. Известняк; выс. 91 см. Глипототека в Копенгагене. *M. Mogenssen. La Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhagen, 1930, табл. IV.*
94. Сосуд в виде утки. Ангидрит; выс. 22,4 см. Государственный Эрмитаж, № 5520.
95. Статуэтка гиппопотама. Фаянс; выс. 10,0 см. Каирский музей. „*Encyclopédie Photographique du Caire*“, табл. 78.
96. Типы скарабеев времени Среднего царства. *М. Э. Матъе. Искусство Среднего царства, Л., 1941, рис. 38.*
97. Статуэтка вельможи Камеса. Гранит; выс. 38 см. Государственный Эрмитаж, № 2960.
98. Аллея сфинксов в Карнаке. *H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 318.*
99. Тип храма Нового царства. *E. B. Smith. Egyptian Architecture., табл. XLVI.*
100. Общий план храмов Карнака. *М. Э. Матъе. Искусство Нового царства, Л., 1947, рис. 1.*
101. Статуя зодчего Сенмута с царевной Нефрура. Гранит; выс. 1 м. Берлинский музей.
102. Зал Анналов Тутмеса III в Карнаке. *K. Lange, ук. соч., табл. 61.*
103. План храма в Луксоре. *E. B. Smith. Egyptian Architecture., табл. XLV, 2.*
104. Колоннада двора храма Аменхотепа III в Луксоре. *H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 319.*
105. Центральная колоннада храма в Луксоре. *G. Jéquier. Les temples memphites et thébains, m. I, Paris, 1911, табл. 62.*
106. Колоссы Аменхотепа III. Песчаник; выс. ок. 20 м. *K. Lange, ук. соч., табл. 66.*
107. Статуя Аменхотепа, сына Хапу. Гранит; выс. 1,42 м. Каирский музей. *G. Legrain. Statues et statuettes des rois et des particuliers, Le Caire, 1906, табл. LXXVI.*
108. Статуя Аменхотепа, строителя Луксора. Гранит; выс. 1,71 м. Каирский музей. Фотография любезно предоставлена академиком К. Михаловским.
109. План фиванского некрополя. *H. Winlock. The Tombs of the Kings of the 17-th Dynasty at Thebes. JEA, X, 1924, стр. 217—282, табл. XIII; J. Vandier, ук. соч., m. II, Paris, 1955, рис. 341.*
110. Храм Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. Реконструкция. *H. Winlock. The Museum Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, March, 1932, рис. 1.*
111. Храм Хатшепсут. Общий вид. Фотография инженера А. В. Васильева.
112. Храм Хатшепсут. Колосс на первой террасе. Фотография инженера А. В. Васильева.
113. Храм Хатшепсут. Вторая терраса, южная часть. Фотография инженера А. В. Васильева.
114. Храм Хатшепсут. Вторая терраса, северная часть. Фотография инженера А. В. Васильева.
115. Храм Хатшепсут. Колоннада. Фотография инженера А. В. Васильева.
116. Зодчий Сенмут. Набросок на стене храма Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. *H. Winlock. The Museum's excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, Febr. 1928, рис. 35.*
117. Головы осирических статуй Хатшепсут. Известняк, лица окрашены в розовый цвет и покрыты лаком. *H. Winlock. The Museum's excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, March 1932, рис. 11.*
118. Голова статуи Тутмеса III. Базальт; высота всей статуи 2 м. Каирский музей. *K. Lange, ук. соч., табл. 63.*

119. Голова саркофага царицы Меритамон. Дерево; высота лица 35 см. Каирский музей. К. Lange, ук. соч., табл. 64.

120. Статуэтки жреца Аменхотепа и его жены Рапнаи. Дерево; выс. 40 см и 39 см. ГМИИ.

121. Ушебти Кенамона. Алебастр; выс. 32,4 см. Государственный Эрмитаж, № 859.

122. Статуэтка Маи. Известняк; выс. 78 см. Берлинский музей.

123. Градоначальник Фив Сеннефер с женой Сеннан. Гранит; выс. 1,20 м. Каирский музей. G. Legrain, ук. соч., т. I, табл. V.

124. Тутмес IV с матерью, царицей Тно. Гранит; выс. 1,10 м. Каирский музей. Там же, табл. LXXV.

125. Статуэтка писца Мааниамона. Известняк; выс. 38,5 см. Государственный Эрмитаж, № 741.

126. Сфинкс Аменхотепа III. Гранит; выс. 3,73 м. Ленинград, Университетская набережная.

127. Статуэтка девочки. Дерево; выс. 13,9 см. Берлинский музей.

128. Ложечки для притирания. Дерево; выс. 34,5 см и 26,5 см. Берлинский музей.

129. Ложечка для притирания в виде плывущей девушки. Кость и дерево; дл. 23,5 см. ГМИИ.

130. Статуэтка девушки с котенком. Дерево; выс. 17,2 см. Берлинский музей.

131. Статуэтка молодого человека. Дерево; выс. 34,5 см. Государственный Эрмитаж, № 737.

132а. Схема пропорций стоящих фигур. E. MacKay. *Proportion Squares on Tomb Walls in Theban Necropolis*. JEA, IV, 1917, табл. XVI.

132б. Схема пропорций сидящих фигур. Там же.

133а. Охота Рехмира. Роспись из гробницы Рехмира в Фивах. N. G. Davies. *The Work of the Graphic Branch of the Expedition*. „Bull. MMA“ II, March 1932, стр. 59, рис. 10.

133б. Лев и собака. Рельеф из Бет-Шана. М. Э. Матье. *Искусство Нового царства*, рис. 32.

134. Охота Кенамона. Роспись из гробницы Кенамона в Фивах. N. G. Davies. *The Tomb of Kenamun at Thebes*. New York, 1930, табл. XLVIII.

135. Охота Усерхета. Роспись из гробницы Усерхета в Фивах. W. Wreszinski. *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, т. I, Leipzig, 1923, табл. 26.

136. Охотник с пеликанами. Роспись из гробницы Харемхеба в Фивах. Nina Davies. *Ancient Egyptian Paintings*, т. II, Chicago, 1936, табл. XI.1.

137. Пир. Роспись из гробницы Рехмира в Фивах. W. Wreszinski, ук. соч., табл. I, 10, 89, 90, 338.

138. Музыкантши. Роспись из гробницы Кенамона в Фивах. N. G. Davies. *The Tomb of Kenamun*, табл. IX, X, Ха.

139. Музыкантши. Роспись из гробницы Аменхотепа-Са-Сэ в Фивах. N. G. Davies. *The Tomb of Two Officials of Thutmose the Fourth*, London 1923, табл. V и XVIII.

140. Живописец Усерхет. Роспись из гробницы Аменхотепа-Са-Сэ. Там же, табл. VI.

141. Музыкантша. Роспись из гробницы Харемхеба. U. Bouriant. *Tombeau de Harmhab*. MMF, V, 1894, стр. 413—414, табл. I.

142. Воины. Рельеф из храма Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. Берлинский музей.

143а. Сирийцы с лошадьми. Роспись из гробницы начальника судебного зала Амунеджеха в Фивах. N. G. Davies. *The Work of the Graphic Branch of the Expedition*. „Bull. MMA“ II, Dec. 1930, стр. 39, рис. 8.

143б. Аменхотеп II на колеснице. Рельеф из Карнака. N. G. Davies. *The King as Sportsman*. „Bull. MMA“ II, Nov. 1935, стр. 49, рис. 4.

144. Хаэмхет. Рельеф из гробницы Хаэмхета в Фивах. Берлинский музей.

145. Дочери Аменхотепа III. Рельеф из гробницы Херуфа в Фивах. Берлинский музей.

146. Кошка ест рыбу. Роспись из гробницы Нахта в Фивах. N. G. Davies. *The Rock-cut Tombs of Sheikh Abd El Qurneh at Thebes*. „Bull. MMA“, VI, 1911, рис. на стр. 71.

147. Воины. Роспись из гробницы Джануни в Фивах. Nina Davies, ук. соч., т. II, табл. XLIII.

148. Ткань с росписью. Знатная фиванка Мутемвия приносит жертву перед статуей священной коровы. Дл. 44,5 см. Государственный Эрмитаж, № 2400.

149. Сосуд в виде лотоса. Фаянс; выс. 15 см. Берлинский музей.

150. Кресло из гробницы Юи и Тун, родителей царицы Ти. Дерево; выс. 59,5 см. Каирский музей. J. E. Quibell. *The Tomb of Juua and Thutu*. Le Caire, 1908, табл. XXXII.

151. Голова колосса Эхнатона. Известняк; выс. ок. 4 м. Из храма Атона в Карнаке. *K. Lange, ук. соч., табл. 78.*

152. Поклонение Атому. Рельеф из храма Атона в Ахетатоне. *Там же, табл. 79.*

153. Храм Атона в Ахетатоне. Реконструкция. *J. Pendlebury. The City of Akhenaten, т. III, London, 1951, табл. VIa.*

154. Восточное святилище храма Атона в Ахетатоне: а) изображение святилища на рельефе из гробницы Мерира I; б) реконструкция. *J. Pendlebury. Excavations at Tell el Amarna. JEA, XX, 1934, табл. XIV.*

155. Дворец в Ахетатоне. Реконструкция. *J. Pendlebury. The City. ., табл. II.*

156. „Широкий зал Атона“. Реконструкция. *Там же, табл. XV.*

157. Роспись пола. Дворец в Ахетатоне. *W. M. Fl. Petrie. Tell el Amarna, London, 1894, табл. II.*

158. Роспись стены столовой. Дворец в Ахетатоне. *Там же, табл. V.*

159. Мару-Атон: а) общий план северной части; б) реконструкция павильона. *T. E. Peet. The City of Akhenaten, т. I, London, 1923, табл. XXIX—XXX.*

160. Портрет Эхнатона. Рельеф для инкрустации. Песчаник; выс. 14 см. *Берлинский музей.*

161. Дом вельможи в Ахетатоне. Макет. *S. Lloyd. Model of a Tell el-Amarna House. JEA, 19, 1933, табл. I.*

162. Приемная комната в доме вельможи в Ахетатоне. Реконструкция. *T. E. Peet, ук. соч., табл. IV.*

163. Стела с изображением семьи Эхнатона. Известняк; выс. 43,5 см. *L. Borchardt. Porträts der Königin Nofret-ete. Leipzig, 1923, табл. II.*

164. Выезд Эхнатона и Нефертити. Рельеф из гробницы Панехси в Ахетатоне. *N. de G. Davies. The Rock Tombs of El Amarna, т. II, London, 1904, табл. XIII—XIV.*

165. Мастерская скульптора Юти. Рельеф из гробницы Хеви в Ахетатоне. *N. de G. Davies. Там же, т. III, London, 1905, табл. XVIII.*

166. Звери и птицы приветствуют солнце. Рельеф из царской гробницы в Ахетатоне. *U. Bouriant. Monuments pour servir à l'étude du culte d'Atonou en Egypte, т. I, Le Caire, 1903, табл. I.*

167. Оплакивание умершей царевны Макетатон. Рельеф из царской гробницы в Ахетатоне. *Там же, табл. VI.*

168. Семья Эхнатона. Роспись стены. Дворец в Ахетатоне. *N. de G. Davies. Mural Paintings in the City of Akhenaten. JEA, 7, 1921, табл. II.*

169. Эхнатон и Нефертити. Фрагмент домашнего алтаря. Известняк; выс. 12 см. *Берлинский музей.*

170. Статуэтка царевны с жертвенником. Песчаник; выс. 22 см. *Берлинский музей.*

171. Статуэтка колснопреклоненного царя. Песчаник; выс. 12 см. *Берлинский музей.*

172. Портрет Нефертити. Известняк; выс. 50 см. *Берлинский музей. H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 350.*

173. Портрет Нефертити (фас). Песчаник; выс. 19 см. *Берлинский музей.*

174. Портрет Нефертити (профиль). Песчаник; выс. 19 см. *Берлинский музей.*

175. Статуэтка Нефертити. Известняк; выс. 40 см. *Берлинский музей.*

176. Портрет Эхнатона. Гипс; выс. 25 см. *Берлинский музей. H. Schäfer. Amarna in Religion und Kunst, Berlin, 1931, табл. 14.*

177. Портрет Меритатон (фас). Песчаник; выс. 21 см. *Берлинский музей.*

178. Портрет Меритатон (профиль). Песчаник; выс. 21 см. *Берлинский музей.*

179. Отливка маски. Гипс; выс. ок. 27 см. *Берлинский музей.*

180. Отливка маски. Гипс; выс. ок. 28 см. *Берлинский музей.*

181. Отливка маски. Гипс; выс. ок. 25 см. *Берлинский музей.*

182. Незаконченная статуэтка ползущего фараона. Гранит; дл. 17 см. *Берлинский музей.*

183. Рука от статуи. Песчаник; дл. 23 см. *Берлинский музей.*

184. Женский портрет. Песчаник; выс. 32,5 см. *Каирский музей. „Encyclopédie Photographique du Caire“, табл. 97.*

185. Голова статуэтки царицы Ти. Дерево; выс. 10,5 см. *Берлинский музей. H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., табл. 348.*

186. Статуэтка Сменхкара с жертвенником. Известняк; выс. 39,5 см. *Каирский музей. K. Lange.*

König Echnaton und die Amarna-Zeit, München, 1951, табл. 36.

187. Статуя зодчего Майи. Известняк; выс. 2,16 м. Музей в Лейдене. А. А. Boeser. *Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden, Haag, 1912, V, табл. IV.*

188. Голова статуи Сменхкара (фас). Шифер; высота статуи 64 см. Лувр. Фотография любезно предоставлена музеем.

189. Голова статуи Сменхкара (профиль). Шифер; высота статуи 64 см. Лувр. Фотография любезно предоставлена музеем.

190. Статуя Тутанхамона. Песчаник; выс. ок. 5,25 м. U. Hölscher. *The Temples of the Eighteenth Dynasty. The Excavations of Medinet Habu, II, Chicago, 1939, табл. I.*

191. Маска Тутанхамона. Золото; полосы на головном уборе из синего стекла, на ожерелье вставки из лазурита, кварца, окрашенного с оборотной стороны красной краской (в подражание сердолику), и зеленого полевого шпата; выс. 54 см. Каирский музей. Н. Carter. *Tut-enkh-Amun, т. II, Leipzig, 1927, фронтиспис.*

192. Статуэтки четырех богинь — Исида, Нефтиды, Нейт и Серкет. Из гробницы Тутанхамона. Дерево, позолота; выс. ок. 76,8 см. Каирский музей. Н. Carter, ук. соч., т. III, Leipzig, 1934, табл. 7.

193. Голова статуи Эйе. Известняк; первоначальная высота статуи ок. 5,20 м. Берлинский музей. U. Hölscher. *The Temples of the Eighteenth Dynasty, табл. 49.*

194. Эйе в образе бога Нила. Рельеф на троне статуи Эйе. Музей изящных искусств в Бостоне. W. S. Smith. *Ancient Egypt as represented in the Boston Museum of fine Arts, Boston, 1946, рис. 80.*

195. Градоначальник Фив Аменемхб с женой и матерью. Гранит; выс. 81 см. Государственный Эрмитаж, № 740.

196. Стела Сетару. Известняк; выс. 73 см. Государственный Эрмитаж, № 3937.

197. Тутанхамон и царица Анхесенамон. Рельеф на крышке ларца. Слоновая кость с вставками из дерева, фаянса и стекла; высота центральной сцены ок. 31 см. Каирский музей. P. Fox. *Tutankhamun's Treasure, London, 1951, табл. 64.*

198. Кресло Тутанхамона. Дерево, покрытое листовым золотом и серебром с вставками из самоцветов, фаянса и стекла; выс. 1,04 м. Каирский музей. Н. Carter, ук. соч., т. I, фронтиспис.

199. Статуя мужчины с наосом. Известняк; выс. 56 см. Государственный Эрмитаж, № 739.

200. Стела Харемхеба. Известняк; выс. 78 см. Государственный Эрмитаж, № 1061.

201. Плакальщики. Рельеф. Известняк; дл. 48,5 см. ГМИИ.

202. Сосуд в виде козочки. Алебастр; выс. 27,5 см. Каирский музей. Н. Carter, ук. соч., т. III, табл. 47.

203. Крышка сосуда в виде гнезда с птенцом. Алебастр; фигурка птенца из дерева, язык — из слововой кости, окрашенной красной краской; диам. 13,4 см. Каирский музей. P. Fox, ук. соч., табл. 70.

204. Светильник в виде лотосов. Алебастр; выс. 27 см. Каирский музей. Н. Carter, ук. соч., т. II, табл. 47.

205. Ваза Харемхеба. Алебастр; выс. 38 см. Государственный Эрмитаж, № 3686.

206. Гипостиль Карнака. Реконструкция. G. Perrot und Ch. Chipiez. *Geschichte der Kunst im Altertum, Leipzig, 1884, табл. V.*

207. Рамессеум. Общий вид. Фотография инженера А. В. Васильева.

208. Рамессеум. Деталь. Фотография инженера А. В. Васильева.

209. Храм и дворец Рамсеса III в Мединет Абу. Реконструкция. U. Hölscher. *Excavations at Ancient Thebes (University of Chicago. Oriental Institute. Communications, № 15), Chicago, 1932, рис. 2.*

210. Башня ворот храма в Мединет Абу. Фотография инженера А. В. Васильева.

211. Тронный зал дворца в Мединет Абу. Реконструкция. U. Hölscher. *The Architectural Survey. "Medinet Habu Studies" 1928'29, Chicago, 1930, табл. II.*

212. Гробница Сети I. План. B. Porter and R. Moss. *Topographical Bibliography of Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, I, Oxford, 1927, стр. 21—26.*

213. План гробницы Рамсеса IV. Папирус. Туринский музей. Н. Carter and A. Gardiner. *The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb. JEA, IV, 1917, табл. XXIX.*

214. Поселение в Дейр эль-Мединэ: а) разрез дома. *B. Bruyère. Fouilles de Deir el Médineh. Village, Paris, 1939, рис. 15*; 6) гробница (реконструкция). *E. B. Smith. Egyptian Architecture...*, табл. XXVIII, 5—6.

215. Голова статуи мужчины (фас). Известняк; выс. ок. 21 см. *Музей изящных искусств в Будапеште. Фотография любезно предоставлена музеем.*

216. Голова статуи мужчины (профиль). Известняк; выс. ок. 21 см. *Музей изящных искусств в Будапеште. Фотография любезно предоставлена музеем.*

217. Голова статуи Рамсеса II. Базальт; выс. статуи 1,94 м. *Туринский музей. К. Lange, ук. соч., табл. 103.*

218. Статуэтка ползущего Рамсеса II. Шифер; выс. 28 см, дл. 75 см. *G. Legrain, ук. соч., табл. IV.*

219. Сети I с богиней Маат в руке. Рельеф на стене храма в Абидосе. *К. Lange, ук. соч., табл. 25.*

220. Сети I поднимается на колесницу. Рельеф из храма в Карнаке. *A. Carlier. Thèbes, Paris, 1948, табл. 14.*

221. Возвращение раненых нубийцев в свое селение. Рельеф из храма в Абу-Симбеле. *I. Rosellini. Monumenti dell'Egitto e della Nubia, Pisa, 1832--1844, М. R., табл. LXXV.*

222. Разрушенная крепость. Рельеф из храма в Луксоре. *W. Wreszinski, ук. соч., т. II, табл. 65.*

223. Охота Рамсеса III на диких быков. Рельеф на пилоне храма в Мединет Абу. *К. Lange, ук. соч., табл. 89.*

224. Хатиан с женой удят рыбу. Роспись на стене гробницы Хатиан в Фивах. *N. G. Davies. Seven Private Tombs at Thebes, London, 1948, табл. XXV.*

225. Семейная группа. Роспись из гробницы Инхерхаа в Фивах. *B. Bruyère. Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh, Le Caire, 1930, табл. XVII.*

226. Поливка сада. Роспись из гробницы Ипуи в Фивах. *V. Scheil. Le tombeau d'Aroui, MMF, V, 1889, табл. I.*

227. Художник Хеви. Роспись на стене гробницы Инхерхаа в Фивах. *A. Erman. Ein Maler des Neuen Reiches. AZ, 42, 1905, стр. 130.*

228. Девушка ловит рыбу в зарослях. Рисунок на куске известняка. *Каирский музей. L. Keimer. Remarques sur les „cuillers à fard“ du type dit à la nageuse. „Ann. du Serv.“, 52, 1952, табл. I.*

229. Профиль царя. Рисунок на куске известняка. *Каирский музей. J. Vandier d'Abbadie. Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh, т. I, Le Caire, 1937, табл. LXXIV.*

230. Лютнистка. Рисунок на куске известняка. *Каирский музей. J. Vandier d'Abbadie, ук. соч., табл. LXXIX.*

231. Лошадь. Рисунок на куске известняка. *Каирский музей. J. Vandier d'Abbadie, ук. соч., табл. LXIX.*

232. Квартет зверей. Рисунок на папирусе. *Туринский музей. И. М. Лурье. Элементы животного эпоса в древнеегипетских изображениях. ТОВЭ, I, 1939, табл. VI, I.*

233. Храм в Абу-Симбеле. *L. Borchardt und H. Ricke. Ägypten, Berlin, 1929, стр. 263.*

234. Статуя Рамсеса II из Таниса. Гранит; выс. 3,3 м. *Каирский музей. L. Borchardt. Statuen und Statuetten..., т. II, № 574.*

235. Статуэтка бога Онуриса. Бронза. *Государственный Эрмитаж, № 187.*

236. Стела скульптора. Известняк; выс. 54 см. *Государственный Эрмитаж, № 1079.*

237. Статуэтка царицы Каромамы. Бронза, инкрустированная золотом; выс. 59 см. *Лувр. „Encyclopédie Photographique du Louvre“, табл. 135.*

238. Маска Шешонка. Золото. *Каирский музей. P. Montet. La necropole royale de Tanis, II, Paris, 1951, табл. XXII.*

239. Колонна Тахарки в Карнаке. *E. Drioton, ук. соч., табл. 124.*

240. Заупокойный храм Аменирдис в Фивах. Разрез. *U. Hölscher. The Architectural Survey. „Medinet Habu Studies“ 1928/29, Chicago, 1930, табл. I.*

241. Статуэтка Тахарки. Бронза; выс. 18,5 см. *Государственный Эрмитаж, № 731.*

242. Голова статуи Монтуэмхета, градоначальника Фив. Гранит; выс. 46 см. *Каирский музей. К. Lange, ук. соч., табл. 124.*

243. Гробница Педиамонемипета в Фивах. План и реконструкция. *J. Dümichen. Das Grabpalast des Patuamenap in die Thebanischen Nekropolis, I, Leipzig, 1884, табл. первая (вне нумерации).*

244. Голова статуэтки мужчины. Базальт; выс. 13 см. *Государственный Эрмитаж, № 758.*

245. Привратник храма Амона Пехоренхонсу. Рисунок на деревянном саркофаге. *H. Winlock. The*

Museum Excavations at Thebes. „Bull. MMA“ II, Dec. 1928, рис. 28.

246. Статуэтка Осириса. Бронза, инкрустированная золотом; выс. 18 см. *Государственный Эрмитаж, № 208.*

247. Статуэтки кошек. Бронза, инкрустированная золотом; выс. 17,2 см; бронза; выс. 14 см. *Государственный Эрмитаж, № 645 и № 641.*

248. Голова статуи жреца. Базальт; выс. 21 см. *Берлинский музей. H. Schäfer und W. Andrae, ук. соч., рис. 436.*

ПЕРЕЧЕНЬ ЦВЕТНЫХ ТАБЛИЦ

I. Диск из гробницы Хемака. Известняк с инкрустациями. *Каирский музей. W. Emery. The Tomb of Hema. Cairo, 1938, фронтиспис.*

II. Гуси. Роспись из гробницы Нефермаата и Итет в Мелуме. *K. Lange. Ägyptische Kunst, Zurich — Berlin, 1939, табл. XVI.*

III. Удод. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа в Бени Гасапе. *H. Schäfer und W. Andrae. Die Kunst des Alten Orients, Berlin, 1925, табл. IX.*

IV. Пир. Роспись из фиванской гробницы. *Nina Davies. Ancient Egyptian Paintings, Chicago, 1936, табл. 70.*

V. Орнаменты. Росписи из гробниц времени Нового царства. *G. Jéquier. Décoration égyptienne, Paris, 1911.*

VI. Роспись пола. Дворец в Ахетатоне. *T. E. Peet. The City of Akhenaten, m. I, London, 1923, табл. XXXVIII.*

VII. Портрет Нефертити. Песчаник. *Берлинский музей. Фотография музея.*

VIII. Флакон цветного стекла. *Государственный Эрмитаж. Фотография музея.*

IX. Охота на львов. Роспись на ларце из гробницы Тутанхамона. *Nina Davies, ук. соч., табл. 77.*

X. Танцовщица. Роспись на стене дома в поселении работников некрополя в Дейр эль-Мединэ. *J. Vandier d'Abbadie. Une fresque civile de Deir el-Médineh. „Revue d'Égyptologie“, III, 1922, стр. 26.*

XI. Богиня Исида ведет царицу Нефертири. Роспись из гробницы царицы Нефертири. *Nina Davies, ук. соч., табл. 91.*

XII. Хунефер и его жена. Цветной рисунок на папирусе. *E. A. W. Budge. The Book of the Dead. Papyri of Hunefer, Anhai and others, London, 1899, табл. 9.*

XIII. Рыбаки. Роспись из гробницы Ипуи. *Nina Davies, ук. соч., табл. 97.*

XIV. Молитва под пальмой. Роспись из гробницы Амоннахта в Фивах. *Nina Davies, ук. соч., табл. 102.*

XV. Ящик для ушебти из гробницы Хабехента в Фивах. *ГМИИ. Фотография музея.*

XVI. Саркофаг торговца Рама. *Государственный Эрмитаж. Фотография музея.*

О Г Л А В Л Е Н И Е

<i>Введение</i>	3
ГЛАВА I	
Сложение древнеегипетского искусства (<i>конец V—IV тысячелетие до н. э.</i>)	9
ГЛАВА II	
Искусство Раннего царства (<i>начало III тысячелетия до н. э.</i>)	23
ГЛАВА III	
Архитектура времени Древнего царства (<i>III тысячелетие до н. э.</i>)	48
ГЛАВА IV	
Скульптура времени Древнего царства (<i>III тысячелетие до н. э.</i>)	80
ГЛАВА V	
Древнее царство. Рельефы, росписи, художественное ремесло, провинциальное искусство	107
ГЛАВА VI	
Искусство первой половины Среднего царства (<i>XXI—XX вв. до н. э.</i>)	132
ГЛАВА VII	
Искусство местных центров времени Среднего царства (<i>XX в.— начало XIX в. до н. э.</i>)	155
ГЛАВА VIII	
Искусство второй половины Среднего царства (<i>XIX—XVIII вв. до н. э.</i>)	175
ГЛАВА IX	
Искусство XVII в. до н. э. и фиванская архитектура XVI—XV вв. до н. э.	184

ГЛАВА X	
	Фиванская скульптура XVI—XV вв. до н. э. 244
ГЛАВА XI	
	Рельеф, стенная роспись и художественное ремесло в фиванском искусстве времени XVIII династии (XVI—XV вв. до н. э.). Искусство местных центров 273
ГЛАВА XII	
	Искусство первых лет правления Аменхотепа IV 306
ГЛАВА XIII	
	Архитектура Ахетатона 324
ГЛАВА XIV	
	Изобразительное искусство Ахетатона (первая четверть XIV в. до н. э.) 347
ГЛАВА XV	
	Искусство времени преемников Эхнатона 391
ГЛАВА XVI	
	Искусство второй половины Нового царства (XIV—XI вв. до н. э.) 425
ГЛАВА XVII	
	Искусство позднего периода (XI—IV вв. до н. э.) 481
П р и м е ч а н и я	501
Л и т е р а т у р а	567
Указатель имен зодчих, живописцев, скульпторов	577
Список иллюстраций	580

Т.Н.

Милица Эдвиновна Матье

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Редактор
А. А. Савина

Художник
Т. С. Цинберг

Художественный редактор
М. Г. Эткинд

Технический редактор
З. М. Колесова

Корректоры
А. А. Гроссман,
Н. Д. Кругер

Подписано к печ. 19/IX 1961 г.
Формат бумаги 84 × 108^{1/16}. Печ.
л. 38,5 (условн. л. 63,14) Уч.-изд.
л. 50,4 Тираж 9000 М.-65542
Изд. № 1174. Заказ тип. № 1263
Государственное издательство
Искусство . Ленинград,
Невский, 28

Управление полиграфической
промышленности Ленсовнархоза
Типография № 3 им. Ивана
Федорова. Ленинград, Звениго-
родская ул., д. 11. Цена 4 р. 50 к.

М. Э. МАТЬЕ
ИСКУССТВО
ДРЕВНЕГО
ЕГИПТА

